arta

revistă de arte vizuale

nr. 10 / 2013

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
INTERVIURI / INTERVIEWS
ESEURI / ESSAYS
EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
ANCHETĂ / ART NQUIRY
CRONICĂ DE CARTE / BOOK REVIEWS
INFO ART / INFO ART

Bienala de la Veneţia
Venice Biennale

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Coperta 1: Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*, Pavilionul României din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Alexandra Pirici. Courtesy: artiștii

Coperta 4: Sebastian Moldovan, *Side-works. Instalație sanitară*, instalație site-specific, dimensiuni variabile, 2013, în expoziția *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică din Veneția, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul

arta 10, 2013, anul IV

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârneci
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma
Producție / Production: igloomedia
Paginare/Layout: Raluca Jipa
Secretar general de redacție / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori permanenți / Permanent Collaborators
Daria Ghiu (expoziții), Igor Mocanu (eseu), Magda Predescu (cronică de carte), Cristina Popescu Russu (info), Simona Vilău (ancheta de artă)

Colaboratori / Collaborators
Ruxandra Balaci, Raluca Băloiu, Cristina Bogdan, Dan Breaz, Irina Cios, Ruxandra Demetrescu, Diana Dochia, Eleonora Farina, Adrian Guță, Valentina Iancu, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, Diana Marincu, Anca Mihuleț, Aurelia Mocanu, Cristian Nae, Olivia Nițiș, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Kendall Pfeffer, Marilena Preda Sânc, Sebestyén György Székely, Diana Ursan, Mihaela Varzari, Matei Vișniec, Maria Zintz

Corespondenți externi / Foreign correspondents
Coriolan Babeți (New York), Cristina Bogdan (Londra), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Dan Mihălțianu (Berlin), Simona Nastac (Londra), Lucia Popa (Paris)

Invitați pentru dosarul tematic / Invited contributors for the thematic dossier
Horea Avram, Jason Dodge, Francesca Franco, Massimiliano Gioni, Călin Man, Louise Anne D. Marcelino, Gerda Paliusyte, Mirela Tanta, Vladimir Vidmar

Credite fotografice / Photo Credits
418 Contemporary Art Gallery, Ana Cristea Gallery, Galeria Anaid, AnDREei, Ruxandra Balaci, Bogdan Andrei Bordeianu, Eduard Constantin, Diana Dochia, Galeria Galateca, Francesco Galli (pentru arhiva de fotografie on-line a celei de-a 55-a ediții a expoziției internaționale la Biennale di Venezia, 2013), Galeria H'Art, Peter Jacobi, Stefan Jammer, Galeria Jecza, Kispál Attila, Marcus J. Leith, Alexandru Maftei, Călin Man, Dan Mihălțianu, Mihai Oroveanu, Matevz Paternoster (MGML), Robertas Narkus, Ioan Nemțoi, Galeria Nicodim, Pavilion Unicredit, Tudor Pășat, Alexandra Pirici, Plan B Cluj / Berlin, Oana Popa, Galeria Quadro, Ana Rață, (Modernism.ro.), Italo Rondinella, Liviu Russu, Szabo Tamas, Tudor Vreme.

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiștilor Plastici din România,
str. Pangratti 31, sector 1, București
www.revistaarta.ro; magda.carneci@gmail.com

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, București
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuție / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Număr apărut cu sprijinul financiar al Consiliului Județean Alba
This issue was edited with the support of Consiliul Județean Alba

Bienala de la Veneţia, 2013

text de **MAGDA CÂRNECI**

Era probabil inevitabil să dedicăm dosarul principal al acestui număr din ARTA ediției de anul acesta a Bienalei de la Veneția. Și pentru că este vorba de cel mai important eveniment de acest fel din lumea globală a vizualului, dar și pentru că tema acestei a 55-a ediții a fost fascinantă și deopotrivă provocatoare. Sub emblema *Palatului enciclopedic*, am asistat la o selecție de artiști și de opere care pare să meargă împotriva curentului vizual general de azi, marcat puternic de (post) conceptualism, sociologism / (eco) relaționism și un formalism pragmatic, cu nuanțe comerciale.
Dimpotrivă, ceea ce am putut vedea la Veneția a fost o selecție inversă: acele opere care au în vedere o imposibilitate – încercarea imaginii vizuale de a tenta o figurare (cât de cât) integrală a lumii, o Imago Mundi, efortul unor minți de artiști (și de non-artiști) de a cuprinde prin formă vizuală elementele adeseori invizibile (subconștiente și supraconștiente) care ne structurează înțelegerea coerentă și cu sens a realității. Selecția Bienalei a privilegiat, după multă vreme de absență, acele poetice vizuale care se focalizează cu precădere asupra imaginației și vizionarismului, a relației sinelui cu lumea, a psihismului profund cu universul: cu alte cuvinte, acele discursuri vizuale obsedate mai ales de imaginea interioară, atât de importantă pentru buna noastră evoluție lăuntrică și atât de copleșită de diluviul de imagini exterioare în care trăim.
Artistică și antropologică, spirituală și etnografică, poetică și științifică, paseistă și futuristă, Bienala de la Veneția din 2013 a însemnat o provocare pentru obișnuințele noastre vizuale recente, pe care dosarul acestui număr din ARTA – coordonat de Diana Marincu și Anca Mihuleț – a analizat-o prin texte ale unor contributori români și străini, care iau în discuție și cîteva pavilioane naționale, printre care și cel român, care s-a bucurat de mult succes.

It was probably inevitable for us to dedicate the special dossier of this issue of ARTA to the Venice Biennale of this year. Obviously, because it is the most important event of this kind in the global visual world, but also because the theme of this 55th edition was simultaneously fascinating and intriguing. Under the title Encyclopedic Palace*, we witnessed a selection of artists și artworks which seems to go against the general visual trend of today, marked by so much (post) conceptualism, sociologism / (eco) relationism, and a pragmatic formalism with commercial undertones.*
On the contrary, what we could see in Venice this year was an inverse selection so to say: artworks and attitudes which are envisioning an impossibility – the visual image tempting an integral figuration (and trans-figuration) of the world, an Imago Mundi, the effort of certain artistic (and non artistic) brains to catch through visual forms those elements often invisible (as being subconscious or superconscious) which are structuring our coherent understanding of reality. The selection of this Venice Biennale privileged, after a long time of absence, those visual poetics that are focalized on the subtle relationship of the self with the world, the dialogue of the profound psyche with the universe: in other words, those visual discourses obsessed mostly with the ”inner image”, so important for our good psychic evolution and so badly overwhelmed by the huge diluvium of external images in which we are living.
Artistic as much as anthropologic, spiritual as much as ethnographic, poetic and scientific, ”passeist” and futurist, imaginative and visionary, The Venice Biennale of 2013 has meant a challenge for our recent visual habits. The special dossier of this issue of ARTA – coordinated by Diana Marincu and Anca Mihuleț – has addressed this challenge in texts signed by contributors from Romania and abroad, who take into discussion also several national pavilions, among which the Romanian one which was very successful.

sumar/contents

■ ENGLISH VERSION

1 Bienala de la Veneţia // Venice Biennale

EDITORIAL ■ 1
Magda Cârneci
INTRODUCERE ■... 4
Diana Marincu şi Anca Mihuleţ
MASSIMILIANO GIONI ÎN DIALOG CU ANCA MIHULEŢ ■..... 8
ANTI-BIENALA ŞI POST-ISTORIA ARTEI ■..................14
Diana Marincu
JASMINA CIBIC: NOUL ARHEOLOG ■ 20
Vladimir Vidmar
O DISCUŢIE CU JASON DODGE DESPRE *OO* ■.............24
Gerda Paliusyte
CĂUTÂND CU DISPERARE ARTĂ COMPUTERIZATĂ LA BIENALA DE LA VENEŢIA ■...28
Francesca Franco
RETURN TICKETS ONLY ■ 32
Adriana Oprea
SPECTATORUL CA PERFORMER LA VENEŢIA ■.............36
Mirela Tanta
O COTITURĂ TACITĂ ■...................................40
Louise Anne D. Marcelino
ŢESÂND INTRIGA NARAŢIUNII: GIANFRANCO BARUCHELLO ŞI GETA BRĂTESCU LA BIENALA DE LA VENEŢIA ■.........45
Eleonora Farina
BIENALA DE LA VENEŢIA – UN SPAŢIU EMINAMENTE DE REPREZENTARE POLITICĂ ■...............................48
interviu cu Daria Ghiu realizat de Valentina Iancu
LAGUNA MEDIA ŞI DESCHIDEREA *OVER ALL*: ANUL 1999 LA BIENALA DE LA VENEŢIA ■................................54
Horea Avram
ESOTH ERIC S-A NĂSCUT ÎN ZADAR ■.....................57
Călin Man

2 Dosar de artist // Portfolio

FRANCISC CHIUARIU: O TRANSGRESARE A POSTMODERNISMULUI ■................................60
Magda Cârneci

3 Expoziţii în România // Exhibitions in Romania

„LA MUJER INDOCUMENTADA" (I)...........................64
Adriana Oprea
WIDELY ABSTRACT! 68
Simona Vilău
DRAGĂ IOANA NEMEŞ 70
Adriana Oprea
PĂDUREA LUI ULISE ■....................................72
Simona Vilău
ANTIK: VIZIUNE – MEMORIE – RECONSTITUIRE. O FALSĂ RETROSPECTIVĂ.................................74
Diana Marincu
RADU BĂIEŞ ■...76
Székely Sebestyén György
SORIN VREME: DESENUL – O REŢEA DE IDEI................78
Diana Marincu
PETRU LUCACI – AUTORITATEA NEGRULUI 80
Dan Breaz
ROMÂNIA LA VENEŢIA, O ISTORIE SCRISĂ CU CREIONUL. . . 82
Diana Marincu
GEORGE BANU ŞI SILVIU PURCĂRETE – NOPŢILE MUZEULUI ŞI NOPŢILE ORAŞULUI.................84
Dan Breaz
CENTENAR GHEZA VIDA...................................86
Ramona Novicov
UN DIALOG SINCER CU TRECUTUL NU TOCMAI ÎNDEPĂRTAT■................................88
Magda Cârneci
1:1■...90
Mihaela Varzari
THE MALCON TESE.......................................93
Adriana Oprea
PICTURA *DISCOVERY* SAU LECŢIA DE FIZICĂ A LUI ŞTEFAN UNGUREANU................................94
Simona Vilău
AFLUENŢA CLASEI MUNCITOARE DE LA DIFERENŢIERE LA COLECTIVISM (DESPRE MODĂ ŞI POLITICA ESTETICII)......96
Diana Ursan
DAN ACOSTIOAEI: O FURTUNĂ ÎNTR-UN PAHAR CU APĂ.................................98
Cristian Nae
PULSUL CERAMICII CONTEMPORANE INTERNAŢIONALE ■...................................... 100
Raluca Băloiu
EXPOZIŢIA SCULPTURA /ARHITECTURA 102

4 Expoziţii din străinătate // Exhibitions abroad

RĂZVAN BOAR – THE SEAMS OF STORYTELLING ■ 106
Kendall Pfeffer
ICH BIN ICH 110
Dan Mihălţianu
PSYCHEDELIA CA MODEL ■ 112
Cristina Bogdan
ROY LICHTENSTEIN, GLAMOURUL ŞI INTELECTUALII 116
Lucia Popa
VIENNAFAIR THE NEW CONTEMPORARY 117
Olivia Niţiş
SACRIFICIUL, O PERSPECTIVĂ DE CITIRE 118
Cătălin Davidescu
TARA (VON NEUDORF).
CARTOGRAPHER OF SINISTER HISTORY ■ 120
Diana Dochia
DESPRE EXPOZIŢIA DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ „DAS METADEKORATIVUM" / „METADECORATIVUL" ■ 122
Dedo von Kerssenbrock-Krosigk
PE UN RHIN FRUMOS ■ 124
Aurelia Mocanu
START POINT: PRIZE FOR EMERGING ARTISTS 2013 ■ 126
BIENALA DE LA PRAGA.
FOTOGRAFIE. RECONSTRUCŢIE ■ 128
UJVÁROSSY LÁSZLÓ: TIME-LIKE ■ 130
Maria Zintz
CARTEA DE ARTIST ÎN ROMÂNIA 132
Matei Vişniec
O EXPERIENŢĂ ROMÂNO-COREEANĂ 134
Marilena Preda Sânc

5 In memoriam

MIHAI OROVEANU 1946-2013 136
Ruxandra Balaci
UN MUZEU AL FOTOGRAFIEI MIHAI OROVEANU 138
Magda Cârneci
DESPRE ORO 139
Aurelia Mocanu
OCHIUL DE VULTUR ŞI MÂNA DE CATIFEA – MIHAI OROVEANU 140
Irina Cios
NOTE DESPRE MIHAI OROVEANU 142
Ruxandra Demetrescu
ORO, ADICĂ MIHAI OROVEANU 143
Adrian Guţă

6 Interviu // Interview

A BRIDGE BETWEEN ROMANIA AND NORWAY ■ 144
Interview with CALINA PANDELE YTTREDAL

7 Eseu // Essay

FOTOGRAFIA. REVISTĂ MENSUALĂ ILUSTRATĂ 146
Igor Mocanu

8 Cronică de carte // Book review

INSTITUŢIILE ARTIŞTILOR ■ 150
Igor Mocanu
ECONOMII INTANGIBILE ■ 151
Igor Mocanu
ISIDORE ISOU.
ROMANE HIPERGRAFICE 1950-1984 ■ 152
Igor Mocanu
BORIS GROYS. PORTRAIT DE L'ARTISTE EN MASOCHISTE 154
Lucia Popa

9 Ancheta // Inquiry

AS YOU LIKE IT. BILANŢ 2013 ■ 156
Daria Ghiu, Lucia Popa, Mihai Plămădeală, Adriana Oprea, Eleonora Farina, Adrian Guţă, Magda Cârneci

10 Info

EXPOZIŢII, EVENIMENTE 162
CONTRIBUTORI ■ 180

#1 BIENALA DE LA VENEŢIA
Venice Biennale

Ştefan Bertalan, *Demonul lui Maxwell,* fire textile albe şi negre în cadru de lemn, 1967-68, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Francesco Galli. Courtesy: Muzeul de Artă, Timişoara
Maxwell's Demon, black, white cotton threads in wood frame, 1967-68, *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Francesco Galli. Courtesy: The Art Museum, Timişoara

Introducere

În cartea publicată în 2012, *Thinking Contemporary Curating*, criticul de artă australian Terry Smith vorbește despre bienale ca fiind „formațiuni structurale” și deci fundamentale pentru expunerea artei contemporane. El consideră că operele de artă prezentate la bienale depășesc limitările normale ale sistemului de artă, lăsând loc unor posibilități variate de exprimare a ideilor și de interpretare a unor subiecte neobișnuite, dincolo de tendințele provinciale ale instituțiilor de artă.

Dintre toate bienalele de artă din lume, Bienala de la Veneția a fost dintotdeauna un caz privilegiat – cea mai veche, cea mai complexă, cea mai capabilă să îmbine localul cu internaționalul, așteptările cu o realitate bine moderată. La Veneția, pentru șase luni la fiecare doi ani, arta este în carantină; chiar și scepticii sunt atrași de pavilioanele care reprezintă o cale de acces unică spre sensibilitățile și proiecțiile vizuale ale diferitelor națiuni sau grupuri de oameni.

Răspunzând invitației primite din partea revistei ARTA, noi (Diana Marincu și Anca Mihuleț) am încercat să pregătim un dosar care discută, pe lângă ediția din acest an a Bienalei și participarea românească, aspecte privind istoria acestei expoziții globale, alături de câteva studii de caz din trecutul recent al reprezentării oficiale a României la Bienală.

Atunci când am conceput acest dosar, ne-am gândit la un grupaj de texte care să cuprindă trei planuri tematice dispuse firesc sub forma unei rețele fluide de idei și de subiecte aduse în discuție de Bienala din acest an. Cele trei secțiuni formează un corp de imagini și texte care încearcă să contureze profilul acestei ediții a Bienalei în contextul artistic internațional. În egală măsură, selecția explorează laboratorul creației și reflecției teoretice din miezul invizibil al oricărei expoziții importante, accentuând strategiile curatoriale și metodele de lucru prin care prezentarea unor opere de artă câștigă substanță.

Primul plan urmărește practicile vizuale și discursive prin care câțiva artiști și curatori și-au articulat proiectele în cadrul Bienalei. În acest sens, l-am invitat pe Massimiliano Gioni, curatorul desemnat pentru această ediție a Bienalei, să detalieze într-un dialog procesul prin care a luat formă expoziția sa *Il Palazzo Enciclopedico* și mizele cercetării sale. Acestui interviu îi urmează textul lui Vladimir Vidmar, curatorul asistent al pavilionului sloven, care dezbate câmpul teoretic descris de artista Jasmina Cibic prin proiectul *For Our Economy and Culture*, aducând în discuție relația dintre cunoaștere, putere și subiect în constituirea ierarhiilor ideologice care definesc prezentul. O altă contribuție îi aparține curatorului Gerda Paliusyte, care l-a invitat pe artistul Jason Dodge să explice anumite direcții curatorial-artistice regăsite în expoziția *Oo* din Pavilionul comun Lituania / Cipru. Francesca Franco, istoric de artă preocupat de relația dintre artă și tehnologie, citește istoria Bienalei și ediția din acest an prin prisma prezenței artei digitale.

Al doilea plan tematic are ca nucleu participarea României la Bienala recent încheiată. Concentrându-se pe cele două reprezentări naționale, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* (Pavilionul României din Giardini) și *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare* (Noua Galerie a Institutului Român pentru Cultură și Cercetare Umanistică), Adriana Oprea, Mirela Tanta și Louise Anne D. Marcelino analizează cele două proiecte într-o sferă critică largă de idei și referințe, care deschide multiple interpretări. Această secțiune a dosarului se încheie cu un text al Eleonorei Farina, în care opera Getei Brătescu este privită în relație cu cea a lui Gianfranco Baruchello, artist italian din aceeași generație, ambii incluși de Masimiliano Gioni în *Il Palazzo Enciclopedico*.

A treia secțiune se concentrează pe arhiva unor momente marcante din istoria participării României la Bienala de la Veneția. Interviul luat Dariei Ghiu de către Valentina Iancu punctează câteva date istorice, urmărind raportul dintre ideologia politică și selecția artiștilor din pavilionul românesc de-a lungul timpului, din 1924 până astăzi. Horea Avram scrie la rândul său despre un moment însemnat al prezenței României la Bienală, în 1999, anul în care s-a organizat pentru prima oară un concurs public de selecție a proiectelor și în care el a fost curatorul expoziției *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*, de la Institutul Român din Veneția. Dosarul se încheie cu un text scris de Călin Man (și el

Dosar tematic coordonat de
Diana Marincu și Anca Mihuleț

Traduceri realizate de:
Mircea Laslo, Carmen Dobre, Laura Balomiri

Consultant redacțional: Alexandru Polgár

Materialul vizual din expoziția *Il Palazzo Enciclopedico* provine din arhiva de fotografie on-line a celei de-a 55-a ediții a expoziției internaționale de artă la Biennale di Venezia, 2013. Foto credit: Francesco Galli. Courtesy: la Biennale di Venezia

Thematic dossier coordinated by
Diana Marincu și Anca Mihuleț

Translations by:
Mircea Laslo, Carmen Dobre, Laura Balomiri

Consultant of the editorial office:
Alexandru Polgár

The visual material illustrating the exhibition *Il Palazzo Enciclopedico* origins from the on-line picture archive of the 55th edition of the International Art Exhibition of la Biennale di Venezia, 2013. Photo credit: Francesco Galli. Courtesy: la Biennale di Venezia

1

participant la Bienală în 2003 cu kinema ikon), care meditează dintr-o perspectivă ironică și uneori chiar ludică asupra ideii de etichetare a artei digitale cu un termen de valabilitate și asupra raportului dintre material și imaterial generat de această acțiune absurdă.

Intenția noastră editorială a fost să prezentăm o versiune mai prietenoasă a evenimentului descris de bienală, una care să se concen-treze mai mult pe starea internă a artiștilor și a curatorilor decât pe punctele forte ale specta-colului în sine. Ultimele comunicate de presă făcute publice de instituția Bienalei arată că *Il Palazzo Enciclopedico* a fost vizitat de un număr aproximativ de 475.000 de vizitatori; acest aspect atât de practic aduce multă energie în jurul expozițiilor și a pavilioanelor care deconspiră sinele și creează medii duale – pentru artă și observatorii ei.

Introduction

In a book he published in 2012, *Thinking Contemporary Curating*, the Australian art critic Terry Smith talks about biennials as being “structural” and thus fundamental to the display of contemporary art. He considers that the art-works shown in biennials transgress the normal limitations of the art system, allowing countless ways to express ideas and to interpret unusual subjects, surpassing the provincial tendencies of art institutions.

Among all art biennials in the world, the Venice Biennale has always been a privileged case – the oldest, the most complex, the most able to mix the local with the international, and the expectations with a well moderated reality. In Venice, for six months every two years, art is in quarantine; even the sceptics are lured into the pavilions that represent a unique gateway to the sensibilities or visual projections of different nations or groups of people.
Responding to the invitation of ARTA magazine, we (Diana Marincu and Anca Mihuleț) have tried to prepare a dossier that discusses, apart from this year's edition of the Biennale and the Romanian participation, aspects regarding the history of this global exhibition and also some case studies from the recent past of the Romanian official representation at the Biennial.

When we conceived this dossier, we had in mind a collection of texts that would comprise three topics displayed in a casual way, like a fluid network of ideas and subjects brought up by this year's Biennial. The three sections form a corpus of images and texts that try to outline the profile of this edition of the Biennial in an international context. At the same level, the selection explores the creative and theoretical laboratory that is at the core of any major exhi-bition by emphasizing the curatorial strategies and the working methods that bring substance to a presentation of artworks.

The first direction we explored follows the visual and discursive practices through which several artists and curators articulated their projects in the frames of the Biennial. Therefore, we invited Massimiliano Gioni, the curator of this edition of the Biennial, to talk about the process that shaped his exhibition *Il Palazzo Enciclopedico* and about the implications of his research. Vladimir Vidmar, the assistant-curator of the Slovenian Pavilion discusses the theoretical field described by artist Jasmina Cibic in her project *For Our Economy and Culture*, focusing on the relation between knowledge, power and subject that becomes visible while clarifying the ideological hierarchies that define our present. Another contribution belongs to curator Gerda Paliusyte, who invited Jason Dodge to explain certain curatorial and artistic tendencies presented in the exhibition *Oo*, showcased in the united Pavilion of Lithuania / Cyprus. Francesca Franco, an art historian preoccupied with the relationship between art and technology, interprets this edition of the Biennial through the presence of digital art.

Our next concern was the Romanian participation at the recently concluded Biennial. Concentrating on the two national representations, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (The Romanian Pavilion in Giardini) and *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt* (The New Gallery of the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research), Adriana Oprea, Mirela Tanta and Louise Anne D. Marcelino analyze the two projects in a broad critical realm of ideas and references, which open up multiple interpretations. This section of the dossier ends with a text written by Eleonora Farina in which the creation of Geta Brătescu is interpreted in connection to that of Gianfranco Baruchello, an Italian artist from the same generation, both selected by Massimiliano Gioni for *Il Palazzo Enciclopedico*.

The third section concentrates on the archive of some prominent moments in the history of the Romanian participation at the Venice Biennale. The interview between Daria Ghiu and Valentina Iancu punctuates a few historical data, following the relation between the political ideology and the selection of artists from the Romanian pavilion in time, from 1924 until today. Horea Avram writes about an important turn in the Romanian representation at the Biennial, in 1999, the year when the first public competition for the selection of projects had been organized; in the same year, he was the curator of the exhibition *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*, opened at the Romanian Institute in Venice. The dossier concludes with a text signed by Călin Man (who participated at the Biennial in 2003, with kinema ikon) that meditates from an ironic and sometimes ludic perspective on the idea of tagging digital art with a validity term and on the balance between material and immaterial generated by this absurd action.

Our editorial intention was to display a friendlier vision upon the biennial-event, one that would focus more on the state of mind of artists and curators rather than on the highlights or the spectacle within. The latest press releases from the Biennale show that *Il Palazzo Enciclopedico* was visited by an approximate number of 475.000 visitors, which brings a lot of energy around exhibitions and pavilions that de-conspired the self and created dual environments – for art and its observers.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1- Marino Auriti, *Palatul enciclopedic al lumii*, ca. 1950, vedere asupra expoziției din Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 6)
Marino Auriti, *Encyclopedic Palace of the World*, ca. 1950s, exhibition view in Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 6)
2 - Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*, *Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată: "+ AND -", instalație de Mona Hatoum, cea de-a 51-a ediție a expoziției internaționale de artă la Biennale din Venezia: *Always a Little Further*, 2005. Foto credit: Eduard Constantin. Courtesy: artiștii
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, *Il Palazzo Enciclopedico*. Enactment of "+ AND -", installation by Mona Hatoum, 51st International Art Exhibition la Biennale di Venezia: *Always a Little Further*, 2005. Photo: Eduard Constantin. Courtesy: the artists

2

Massimilano Gioni în dialog cu Anca Mihuleţ

Anca Mihuleț: Complexitatea expoziției *Il Palazzo Enciclopedico* și conținutul lucrărilor expuse sunt rezultatul unui proces mental elaborat, al unui temeinic parcurs științific. Cum ai construit cercetarea pentru Palatul Enciclopedic și ce cadru temporal ți-ai stabilit?

Massimiliano Gioni: Felul în care lucrez, mai ales în cazul unei bienale, este parte a unui proces organic. În prima fază îmi imaginez mai multe bienale sau expoziții posibile – construiesc imagini mentale pentru patru sau cinci tipuri diferite de expoziție, iar apoi încerc să le reduc la două sau trei posibilități. În decursul acestui proces de distilare, încep să mă documentez despre două idei complet opuse, după care decid treptat care dintre ele este cea mai interesantă, sau cea mai surprinzătoare, concentrându-mă apoi asupra acesteia din urmă. În această fază, odată luată decizia conceptuală în sine, încep să mă documentez în trei direcții – pe de o parte despre artiștii contemporani, unde disting două categorii: artiști în viață și activi, respectiv artiști pe care nu-i cunosc. Câteodată cer sugestii sau consult liste de artiști de la diferite expoziții și, când se întâmplă să găsesc un nume pe care nu-l cunosc, solicit un portofoliu. A doua metodă prin care îmi îmbunătățesc cunoștințele despre o temă anume este lectura. Citesc fie de unul singur, fie cu ajutorul unei mici echipe. Împreună pregătim un fel de grup de lectură și o bibliografie; distribui fiecăruia câte un material, după care fiecare impuls ideatic generează noi și noi lecturi. A treia parte a procesului de cercetare este fie căutarea unor materiale despre artiști pe care îi cunosc și cu ale căror lucrări trebuie să mă refamiliarizez, fie urmarea unei sugestii și încercarea de a afla mai multe despre câte un artist sau o operă specifică. Pe lângă aspectele menționate mai sus, a existat o muncă aparte dedicată amplasării în spațiu a expoziției, un lucru pe care îl fac de fiecare dată. Practic, încerc ca întotdeauna să proiectez expoziția pe măsură ce se dezvoltă conceptual. Cu cât se apropie data deschiderii, cu atât se conturează mai exact localizarea fiecărui obiect în spațiu și dialogul său cu celelalte obiecte expuse. Pentru mine, procesul de proiectare a expoziției se împletește cu cel de concepere a ei și de documentare asupra obiectelor și artiștilor. Când invit un artist să participe la o expoziție de grup, ar trebui să știu unde trebuie amplasat obiectul, și nu ce așteptări să am de la artist, deoarece pentru fiecare artist și fiecare lucrare trebuie să existe un context.

A.M.: Expoziția stârnește un interes deosebit prin faptul că ai inclus numeroase lucrări noi, realizate special pentru această ediție a Bienalei. Ai lucrat în mod direct cu artiștii pentru realizarea acestor lucrări sau realizarea unor noi serii de obiecte și lucrări video a făcut parte din procesualitatea de care vorbeai?

M.G.: Pentru genul de expoziții pe care doresc să le realizez, în special în cazul unei expoziții tematice care are o semnificație sau, luat în ansamblu, mai multe semnificații nu îmi place să includ doar lucrări noi pentru că demersul ar fi prea dezordonat. În același timp însă, nu vreau să prezint doar lucrări deja existente. În cele din urmă, expoziția trebuie să fie o combinație între cele două genuri de lucrări. Într-adevăr, am făcut efortul de a integra foarte multe lucrări noi. Am încercat să vorbesc în detaliu cu artiștii care realizau lucrări noi, astfel încât ei să înțeleagă contextul în care urmau să fie expuse lucrările, iar eu să înțeleg intențiile lor; dar am încercat să o fac fără să devin agresiv sau să îmi impun punctul de vedere. În particular, această expoziție s-a poziționat oarecum invers față de tipologia unei bienale, care creează de fiecare dată confuzie, fiecare făcând ce dorește și ignorând legăturile dintre lucrări. Am vrut ca expoziția din pavilionul central să se lege ca un dialog coerent între lucrări, care astfel se potențează una pe cealaltă. Nu e nevoie să cunosc manifestarea fizică a unei lucrări noi, dar trebuie să am cel puțin o impresie generală asupra ei, care să îmi permită să o

1

2

3

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Vedere asupra expoziției din Pavilionul Central din Giardini – Walter Pichler, *Beweglishe Figur* (*Figură mobilă*), 1982 și *Figură compusă* (*Cap* de Dieter Roth), 1999 și Rudolf Steiner, diverse desene pe tablă, 1923, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 8)
Exhibition view of the Central Pavilion in Giardini – Walter Pichler, *Beweglishe Figur* (*Movable Figure*), 1982 and *Composite Figure* (*Head* by Dieter Roth), 1999 and Rudolf Steiner, various blackboard drawings, 1923, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 8)
2 - Dorothea Tanning, *Autoportret*, ulei pe pânză, 1944, *Il Palazzo Enciclopedico*
Dorothea Tanning, *Self-Portrait*, oil on canvas, 1944, *Il Palazzo Enciclopedico*
3 - Dorothea Tanning, *Adevărul despre comete*, ulei pe pânză, 1945, *Il Palazzo Enciclopedico*
Dorothea Tanning, *The Truth About Comets*, oil on canvas, 1945, *Il Palazzo Enciclopedico*

relaționez cu celelalte piese. La nivel practic, în unele cazuri aceasta a însemnat că a trebuit să găsesc finanțarea necesară pentru realizarea respectivei lucrări. Cu toate acestea, mulți dintre artiști au fost foarte generoși, finanțându-și ei înșiși lucrările.

A.M.: Care sunt inovațiile pe care le aduce expoziția ta în privința metodei curatoriale? Am vorbit cu numeroși vizitatori care consideră că metoda ta este puternică și impunătoare, observând de la intrare că exista ceva nou în formula propusă…

M.G.: Într-un fel, acest tip de expoziție care combină lucrări actuale cu unele mai vechi, artiști recunoscuți cu personaje care nici măcar nu sunt artiști în sensul strict al cuvântului și care include colecții de artefacte este eminamente durabil. Este un format pe care l-am experimentat în repetate rânduri – de exemplu, la Bienala de la Gwangju sau în unele expoziții tematice de la New Museum. Desigur, *Il Palazzo Enciclopedico* este cea mai vastă expoziție de acest tip, pe care l-aș numi expoziție de cercetare sau expoziție pedagogică, și care a fost cea mai vizitată dintre cele pe care le-am curatoriat până acum.
Astfel, procedeul nu a fost unul inedit pentru mine. Am încercat să mă folosesc de experiență, dar în același timp intenția mea a fost să realizez o expoziție cum nu am mai văzut în ultimul timp, pe care nu am mai *simțit-o*, adică un tip de expoziție care a existat în trecut, dar pe care nimeni nu-l mai practică acum. Poate că în acest amănunt rezidă ineditul ei. Pentru un curator, noutatea nu ar trebui să fie principala preocupare. Grija curatorului ar trebui să vizeze felul în care se poate construi un ansamblu în care diferitele componente își sporesc reciproc semnificația, în care lucrările stau mărturie pentru ele însele, dar și pentru totalitatea expoziției. Bineînțeles că orice curator își dorește să facă ceva care depășește un prag în privința conținutului sau formatului unei expoziții. Dar nu-mi place când curatorii încearcă atât de vădit să schimbe regulile jocului încât expoziția devine mai mult despre ei înșiși sau despre rolul lor decât despre lucrările de artă în sine. Mă bucur că menționezi ideea de noutate și că mulți vizitatori au simțit că se află într-o altfel de expoziție. Sunt fericit, chiar dacă am enervat anumite persoane. Dar noutatea este o noțiune volatilă și trebuie găsit punctul de echilibru în care noutatea nu este singura rațiune. Sunt mai interesat de ideea de schimbare, de găsirea unui format care lărgește discuția despre rolul și poziția artiștilor contemporani și a unei expoziții de artă contemporană.

A.M.: Știu că ai dat multe interviuri și că ai discutat multe aspecte ale abordării tale în alcătuirea acestei expoziții. Te-aș întreba cum ai construit două părți distincte ale expoziției, cum ai investit în lucrări capacitatea de a crea o expunere unitară, care însă menține tensiunea discursului – pe de o parte sunt expuse lucrări de Rudolf Steiner, Walter Pichler și Tino Sehgal, reunite într-un spațiu încărcat de senzații contradictorii; ca privitor, ai reflexul să eviți greșeala de a conturba această armonie, devenind astfel parte a ansamblului; pe de altă parte, pictura realizată de Dorothea Tanning, care amintește de școala de peisaj de la Bruxelles din secolul al XVI-lea, apare ca o introducere și o concluzie la lucrarea spectaculoasă de Fischli & Weiss, în care distanța scurtă dintre numeroasele piese sugerează o familiaritate împletită cu un umor nedisimulat (nu ne putem opri din râs atunci când ni-i imaginăm pe Mick Jagger și pe Brian Jones întorcându-se acasă satisfăcuți după ce au compus "I can't get no satisfaction" – spectatorul este activat, dar și relaxat, pentru că umorul și confuzia funcționează întotdeauna foarte bine împreună.

M.G.: Pentru început, am ales să mă abțin de la gesturile declarative pe care le întâlnim, de obicei, în sala principală a pavilionului central și care lasă impresia unui gest grandios, tipic mai degrabă pentru un singur artist, de regulă bărbat. Este, de obicei, spațiul în care curatorul celebrează în mod spectaculos un artist anume. Eu am vrut însă să mă opun acestei așteptări și, din această cauză, am amplasat acolo trei artiști, și nu unul singur. De asemenea, mi-am propus să obțin consistență prin multe elemente, și nu doar printr-un singur gest. Acesta este motivul pentru care sunt expuse 48 de desene ale lui Steiner, și nu doar unul singur. Este destul de interesant, pentru că toate lucrările expuse pe acel perete provin din același an. Pe de o parte, ele exprimă impulsul de a explica și de a cunoaște totul, pe de altă parte ele devin un calendar, o vizualizare a unor obsesii și ale cunoașterii, ceea ce constituie temele pe care le-am explorat în cadrul expoziției.
Intenția mea a fost aceea de a clarifica ceva vizibil pe întreg parcursul expoziției, și anume întâlnirea dintre arta contemporană și lucrări mai vechi, între artiști profesioniști și intelectuali, scriitori, artiști autodidacți sau oameni care nu sunt artiști, dar care folosesc imagini pentru a-și descifra existența și statutul în lume. Astfel am ajuns la ideea de a combina lucrările celor trei artiști. Încheierea prezentării din acel spațiu este făcută de un artist din generația mea, Tino Sehgal, scopul fiind acela de a schimba direcția și de a vorbi despre ceea ce se întâmplă acum. În ceea ce-i privește pe Tanning și Fischli & Weiss, am decis cu toții că momentul Fischli & Weiss ar avea un efect fantastic acolo. Sculpturile dau pulsul expoziției și abordează multe dintre temele expoziției, precum cea a artiștilor diletanți sau autodidacți; de asemenea, ele reprezintă un fel de enciclopedie vizuală, o metodă de a distila cunoașterea în imagini. Însă, după cum spuneam, n-am avut niciodată intenția de a prezenta un artist într-o sală; după părerea mea, aceasta este o manieră expozițională banală și facilă, care împiedică dialogul între lucrări. M-am decis cu ceva timp în urmă să o celebrez pe Dorothea Tanning, care din păcate a decedat anul trecut. Rolul ei a fost unul important în cadrul

unei expoziții despre viziuni și vise, având în vedere că a fost un martor atât de important al istoriei artei și una dintre puținele femei reprezentante ale suprarealismului. Am ales cele două picturi din două motive: în primul rând, ele sunt cu adevărat frumoase și de prim rang între lucrările realizate de Dorothea Tanning; în al doilea rând, autoportretul, care înfățișează o femeie privind un peisaj, ne vorbește despre individul care își găsește locul în univers, despre capacitatea de a vedea. Am amplasat acest autoportret înfățișând-o pe Dorothea Tanning pe peretele frontal, de care vizitatorul trece înainte de a pătrunde în spațiul ocupat de *Suddenly This Overview*, lucrarea de Fischli & Weiss. Astfel, când privitorul se poziționează într-un anumit fel față de perete, vede tot ceea ce vedea Dorothea Tanning, identificându-se cu o experiență vizuală și revelatorie similară. Mi-a plăcut în mod deosebit cealaltă pictură, expusă pe partea opusă a peretelui (*The Truth About Comets*), iar aceasta datorită celor două tinere care contemplează cosmosul și cometele; într-o asociere stranie, am echivalat cele două tinere cu Peter Fischli și David Weiss. și acestea sunt numai câteva dintre jocurile neîncetate de conexiune și reflexie dintre lucrări.

A.M.: Pavilionul Angolei, căruia i s-a acordat Leul de Aur pentru cea mai bună participare națională, este cu adevărat special. Este o replică la ideea unui palat enciclopedic, care convertește palatul într-un oraș și supremația imaginii într-o posibilitate – aceea de a selecta un itinerariu emoțional prin capitala Angolei, Luanda, urmând ca indicii fotografiile lui Edson Chagas. Întreaga acțiune se petrece, înconjurată de tablouri ale Renașterii timpurii, într-un palat venețian; și totuși, legăturile sunt pe cât de subtile, pe atât de vizibile – istoria acționează ca un exorcist asupra contemporaneității și vice-versa, iar privitorul ca un exorcist asupra artei. Cum ai descrie cadrul fizic și conceptual al acestei expoziții?

M.G.: Mi-a plăcut foarte tare pavilionul Angolei, dar nu sunt sigur că sunt persoana potrivită pentru a descrie expoziția respectivă, pentru că nu am avut nicio contribuție curatorială. Ceea ce mi-a plăcut este faptul că a răspuns într-un mod foarte interesant la temele și subiectele aduse în discuție de expoziția internațională. M-a captivat în mod deosebit dialogul dintre trecut și prezent, pentru că expoziția a fost instalată în această juxtapunere cu picturi din secolele XIV și XV. Privite dintr-un unghi diferit, fotografiile acestor *objets trouvés* de pe străzile orașului evocă o anume ponderabilitate, spontană și extinsă, care pătrunde dincolo de arta contemporană. De asemenea, faptul că fiecare putea să ia aceste imagini și să plece cu ele relevă, într-o anumită măsură, un alt set de interogări prezent în expoziție – cum ne raportăm la imagini, cum le procesăm și cum, la rândul lor, aceste imagini ne procesează pe noi.

A.M.: Pe de altă parte, pavilionul Lituania / Cipru propune o combinație între actul curatorial și absența acestuia, lăsând loc pentru neașteptat, pentru neînțelegeri, pentru povești, pentru memorie. Expoziția nu este numai un cadru de prezentare a artei, ci o condiție în sine, o entitate care poate exista și în lipsa artei. Consideri o astfel de abordare un experiment, o excentricitate de ordin curatorial sau un procedeu curatorial care va fi adoptat și de alții în viitor?

M.G.: Consider că s-a întâmplat ceva foarte interesant anul acesta – multe dintre pavilioane au simțit nevoia să lărgească noțiunea de naționalitate și să o pună sub semnul întrebării. Printre exemple se numără pavilionul Lituania / Cipru, pavilionul Germaniei și cel al Franței. Este un dialog specific bienalei de la Veneția, care a început în anii 1990, când arta contemporană a devenit globală – menționez aici exemplul lui Ilya și Emilia Kabakov, care în 1993 au expus o versiune a unui pavilion dezafectat (*The Red Pavilion*) sau al lui Hans Haacke care, tot în 1993, evoca ruinele Germaniei (în instalația *Germania*).
Acum, douăzeci de ani mai târziu, după aceste mari exemple ale lui Kabakov și Haacke, însăși ideea de naționalitate este pusă sub semnul întrebării prin redeschiderea ușilor pavilioanelor pentru alte naționalități. Pe întreg parcursul bienalelor recente, artiștii au folosit pavilionul nu numai ca spațiu expozițional, ci aproape ca pe un mediu de abordare a problemei naționalității. Cazul Lituaniei și Ciprului este cu atât mai frumos și mai complicat cu cât pavilionul se află într-o clădire folosită, de obicei, de oameni străini artei (Palasport Arsenale, o sală de sport), ceea ce inițiază o confuzie productivă între artă și viață. Abordarea a fost una cu adevărat specială, motiv pentru care a și fost recompensată cu o mențiune specială a juriului.

A.M.: La momentul publicării acestui interviu, cea de-a 55-a ediție a Bienalei de la Veneția își va fi închis porțile. Cum crezi că a fost percepută de ochiul public – mă refer aici atât la profesioniști ai artei cât și la publicul larg?

M.G.: Bienala a avut un succes considerabil, atât în ce privește prezența publicului cât și în ce privește receptarea critică. Sunt foarte mulțumit de recenzii și rezultate, care au fost, într-o măsură copleșitoare, pozitive, dar sunt mulțumit, de asemenea, și de faptul că unele analize au fost mai puțin pozitive. E evident că unii au fost deranjați de întrebările pe care le-am ridicat. În termeni numerici, vizitatorii au fost mai mulți decât la celelalte ediții ale Bienalei. Expoziția a fost concepută ca un fel de mașinărie pedagogică și acesta este motivul pentru care ea a fost finalizată atunci când publicul, atât cel profesionist, cât și cel neprofesionist, a parcurs-o. De exemplu, atunci când Hans Belting și Georges Didi-Huberman au vizitat Bienala, au deschis noi direcții de gândire și au adus astfel un plus de vitalitate expoziției.
S-ar putea să sune puțin ambițios și nu știu dacă e adevărat, dar sper că, într-un fel sau altul, expoziția ne-a transformat așteptările față de rolul și scopul unei bienale.

A.M.: Din perspectiva ta, în ce constă succesul unei expoziții?

M.G.: Sunt sceptic în ce privește noțiunea de succes. Eu măsor succesul unei expoziții precum bienala prin felul în care creez un spațiu în care operele de artă pot fi ele însele, în care pot comunica cu alte opere de artă. Îmi doresc ca artiștilor să le placă modul în care le sunt prezentate lucrările. Succesul unei expoziții de artă poate fi măsurat, de asemenea, prin schimbarea paradigmatică pe care o provoacă, schimbând așteptările noastre față de expoziții, față de ce reprezintă un obiect și față de impactul acestuia.

A.M.: Acum doi ani citeam un interviu cu Bice Curiger și Andy Warhol, realizat în 1976. În cursul interviului, Andy Warhol declara că în decurs de 50 de ani (pornind din 1976), oamenii nu vor mai avea nevoie de artă pentru că viețile lor vor fi mult mai interesante decât arta. Crezi că funcția artei este de a face viețile oamenilor mai interesante?

M.G.: Este o întrebare vastă, dar aș răspunde succint: cred că da, cred că lucrările de artă și imaginile ne lărgesc percepția vieții, făcând-o mai bogată, mai interesantă și mai complexă. Cred că arta este o formă captivantă de transformare a lucrurilor în plusvaloare, în ceva mai complicat.

A.M.: Muzeul anului 2026 va fi în continuare cel mai bun loc pentru artă și cunoaștere? Este arta majoră condamnată etern la o existență în muzeu?

M.G.: Evident că da, dar ar trebui să discutăm și despre tipul de muzeu la care te referi. Avem nevoie de o definiție mai largă a ceea ce este un muzeu și *Il Palazzo Enciclopedico* a explicat această idee. Nu este doar o reprezentare a artei contemporane, ci este o prezentare a artei contemporane în dialog cu alte forme ale producției de imagini, în care învățăm nu numai despre arta modernă, ci și despre imagini și rolul lor în viața noastră, în societatea noastră. Dacă mă întrebi dacă încă mai avem nevoie de un muzeu ca să contemplăm capodopere minunate cu prețuri exorbitante, atunci aș spune nu. Dacă muzeul este un spațiu în care privim modul în care oamenii încearcă să se înțeleagă unii pe alții prin intermediul imaginilor și în consecință să învețe și cum să facă față imaginilor, atunci voi spune da. Dar nu trebuie niciodată să avem încredere într-un muzeu care afirmă că expune artă de calitate – o astfel de atitudine este stupidă și nu corespunde scopului unui muzeu. Cred că arta ar trebui să existe în spații în care poate fi văzută și unde poate avea un impact asupra altor opere de artă și asupra oamenilor… și acest loc este, mai mult sau mai puțin întâmplător, muzeul.
(Traducere de Laura Balomiri)

Interview with Massimiliano Gioni by Anca Mihuleţ

Anca Mihuleț: The complexity of the exhibition *Il Palazzo Enciclopedico* and the content of the showcased works are the consequence of an elaborated thinking process and a profound research work. How did you construct the research for the Encyclopedic Palace and what was the time frame you set for it?

Massimiliano Gioni: The way I usually work, particularly for a biennial, is part of an organic process. First, I imagine several possible biennials or exhibitions – I have in mind four or five different types of shows and then I try to reduce them to two or three possibilities. As I try to reduce them, I start researching two ideas which are totally opposite and then slowly decide which one is the most interesting or the most intriguing one, and therefore the one that I want to focus on. At that point, once I decide which one it is, I start researching in three directions – one part of the research is concentrated on contemporary artists, and here there are two categories: artists who are alive and working today and artists whom I don't know. Sometimes I ask for suggestions or look at lists of artists from various exhibitions, and whenever I don't know a name, I ask for a dossier.
The second way of expanding my knowledge about a specific topic is through reading. The reading happens on my own or with the help of a small team. We come together as a sort of reading group and prepare a reading list; I assign readings, and then what happens is that one book leads to another. The third part of the research is looking for materials about artists whom I either know of and just need to check a certain piece, or I follow a hint and I try to find out more about specific artists or specific artworks. Beside the aspects mentioned above, there was a distinct work on the actual exhibition lay-out, which is something I always do. Basically, I try to design the show in the process of developing it. The closer I get to the exhibition date, the more every object is located in a precise space and in dialogue with other objects. For me, the process of designing the show goes along with the process of conceiving the show and researching the artworks and the artists. When I invite an artist for a group show, I should know where the piece goes and not what I expect from the artist, as for every artist and artwork there should be a context.

A.M.: What is also interesting about your exhibition is that there were a lot of new works that had been produced for this edition of the biennial. Did you work specifically with the artists to produce those new works or was producing a new series of videos or objects part of the process you are talking about?

M.G.: For the type of show I want to curate, particularly when I am making a theme-show that has a meaning or many meanings as a whole, I don't like having just new works because it turns out to be completely messy. At

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

4 - Peter Fischli & David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht* (*Suddenly This Overview*), argilă nearsă, aprox. 180 de sculpturi, 1981-, *Il Palazzo Enciclopedico*
Peter Fischli & David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht* (*Suddenly This Overview*), unfired clay, approx. 180 sculptures, 1981-, *Il Palazzo Enciclopedico*
5 - Edson Chagas, *Luanda, orașul enciclopedic*, Pavilionul Angola la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Paolo Utimpergher. Courtesy: artistul (p. 12)
Edson Chagas, *Luanda, Encyclopedic City*, Pavilion of Angola at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Paolo Utimpergher. Courtesy: the artist (p. 12)
6 - Carl Gustav Jung, *Cartea Roșie* (pagina 655), hârtie, cerneală, tempera, vopsea aurie, legătură de piele roșie, 40 x 31 x 10 cm, 1915-1959 © 2009 Foundation of the Works of C.G. Jung, Zürich (p. 13)
Carl Gustav Jung, *The Red Book* (page 655), paper, ink, tempera, gold paint, red leather binding, 40 x 31 x 10 cm, 1915-1959 © 2009 Foundation of the Works of C.G. Jung, Zürich (p. 13)
7 - Walter Pichler, *Beweglishe Figur* (*Figură mobilă*), 1982 și *Figură compusă* (*Cap* de Dieter Roth), 1999; în plan îndepărtat: Rudolf Steiner, diverse desene pe tablă, 1923, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 13)
Walter Pichler, *Beweglishe Figur* (*Movable Figure*), 1982 and *Composite Figure* (*Head* by Dieter Roth), 1999; background: Rudolf Steiner, various blackboard drawings, 1923, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 13)

4

the same time, however, I don't wish to present only existing works. In the end, it turns out to be a combination of the two.
Indeed, we made an effort to have many new works. I did try to talk a lot with the artists who were making new works so that they would understand the context in which the pieces were shown, and that I also understood what they were doing; but I tried to do it without becoming too aggressive or imposing. This exhibition in particular ran somewhat against the usual type of biennial, which is kind of confusing, with everybody doing what they want, with no connections between the works. I wanted the exhibition in the Central Pavilion to feel like a coherent dialogue in which one piece talks to the other, enriching one another. At many levels, I had to know, if not the physical manifestation of a new work, then at least some idea about it that would allow me to put it in relation to other pieces. On the practical level, in some cases, it meant finding the resources to produce new works. Still, many of the artists were very generous and produced them themselves.

5

A.M.: What are the novelties your exhibition brings as regards the curatorial method? I have spoken to many people who considered your curatorial method strong and imposing, many acknowledged, when entering the show, that there was something new…

M.G.: On the one hand, this type of exhibition that combines works from today and from the past, that combines recognized artists with other people that are not even technically artists and that includes collections of artifacts is enduring. It is a format that I have experienced in different cases – for instance, in the Gwangju Biennale or in some theme shows at the New Museum. Certainly, *Il Palazzo Enciclopedico* is the largest show of this kind, which I call either research-exhibition or pedagogical-exhibition, and the most visited of all the exhibitions I have curated so far. Thus it was not completely new to me. I was trying to build on an experience, but at the same time my intention was to make a show of a kind that I haven't seen for a while, a type of show I hadn't really *felt* before or a type of show that other people were doing in the past and that nobody is doing right now. Maybe this is the novelty. For a curator, novelty shouldn't be the main concern. A concern should be how to build an ensemble in which the different parts enhance each other, in which they speak for themselves and for the whole ensemble. Of course, a curator wants to do something that changes the game or the format of exhibitions. I don't even like it when curators are trying so hard to change the rules of the game that it becomes more about themselves or more about their role than about the artworks. I am happy that you talk about novelty and that many people felt like they were in a different type of show, I am happy even if I annoyed some people. But novelty is a tricky word and one must find a balance in which novelty is not all there is. I am more interested in change and in finding a format that broadens the discussion of what contemporary artists and an exhibition of contemporary artists represent.

A.M.: As I know you have given a lot of interviews, discussing many aspects of your approach in the exhibition, I was thinking of asking you about how you have constructed two partitions in the exhibition, how you have resonated with the works in order to create a unitary display and maintain the tension of the discourse – on one side there are the works of Rudolf Steiner, Walter Pichler and Tino Sehgal, brought together in a space loaded with contradictory sensations; as a viewer, you wouldn't want to make the mistake of distorting the harmony, and this is how you become part of the ensemble; on the other side, Dorothea Tanning's painting that reminds us of the Brussels school of landscape painting in the 16th century appears as an introduction and conclusion to the spectacular piece by Fischli & Weiss, where the small distance between the works brings familiarity that is entangled with sheer humor (one cannot stop laughing envisioning Mick Jagger and Brian Jones going home satisfied after composing "I can't get no satisfaction") – the spectator is activated and also at ease, as humor and confusion always go well together.

M.G.: To begin with, I chose to stay away from the kind of statement that is usually made in the first big room of the Central Pavilion, a statement that feels like a grand gesture of a single artist, often male. It is usually the place where the curator celebrates one individual artist with something spectacular. I wanted to play against that expectation, and that is why, for example, there are three rather than just one artist. Second, I planned to achieve density through many elements, and not just through one act. That is the reason why there are 48 drawings by Steiner, and not just one. It is quite interesting because all of his works that you see on the wall come from the same year. On one side, they express this impulse to explain and to know everything, on the other side, they become a calendar and a visualization of obsessions and knowledge, issues I was exploring in the show. My intention was to clarify something that is visible throughout the exhibition, namely the encounter between contemporary art and older works, between professional artists and intellectuals, writers, self-taught artists, and people that were not artists but were using images to understand themselves and their position in the world. This is how the combination of the three artists emerged.
I closed the presentation in that space with an artist from my generation, Tino Sehgal, to point to another direction and to talk about today.
In regard to Tanning and Fischli & Weiss – we all decided that the Fischli & Weiss moment would look fantastic there. The sculptures are at the heart of the show and they talk about many issues engendered by the show, such as the issue of dilettante or self-taught artists; they also represent a kind of visual encyclopedia, a way to encapsulate knowledge through images. But as I said, I never wanted to present one artist in one room; I think that is a banal and facile manner of making shows, which prevents art works from talking to each other. I had decided earlier on to celebrate Dorothea Tanning, who unfortunately died last year. Her role was important in an exhibition about visions and dreams, as she was such an important witness of art history and one of the few women surrealists. I chose the two paintings for two reasons: firstly, they are really beautiful and top Dorothea Tanning works, secondly, the self-portrait talks about the individual finding his place in the universe and about seeing, as it depicts a woman who is looking at the landscape. I placed Dorothea Tanning's painting (i.e. *Self-Portrait)* on the front wall, before entering the space where *Suddenly This Overview*, the piece by Fischli & Weiss was displayed, so that when you turned to the wall in a certain way, you would see everything that Dorothea Tanning was seeing or you would identify yourself with the similar experience of sight and revelation. I particularly liked the other painting, placed on the back of the wall (i. e. *The Truth About Comets*), because there are two girls and they are looking at the cosmos and the comets, and, strangely, I thought that the two girls could be Peter Fischli and David Weiss. And these were just some of the continuous games of reflection and connection between the works.

6

7

A.M.: The Pavilion of Angola, which was awarded the Golden Lion for the best national participation, is indeed special. It comes as an answer to the idea of an encyclopedic palace, converting the palace into a city and the supremacy of the image into a possibility – that of selecting an emotional itinerary through the capital city of Luanda, based on Edson Chagas' photographs. The entire "action" takes place in a Venetian palace, in a room surrounded by early Renaissance paintings; yet the connections are as subtle as they are visible – history acts as an exorcist on contemporaneity and vice-versa, and the viewer as an exorcist on art. How would you describe the setting of the exhibition?

M.G.: I loved the Pavilion of Angola, but I am not sure if I am the right person to describe the show there, because I didn't curate it. What I liked in the pavilion is that it responded in a very interesting way to the topics and the themes that were raised by the international show. I particularly appreciated the dialogue between the present and the past, as the exhibition was installed in connection to 14th and 15th century painting. From a different angle, the photos of the found street sculptures somehow evoked the idea of a spontaneous or expanded gravity that goes beyond contemporary art. Also the fact that each person could take these images and leave with them spoke to a certain extent about another set of questions that was very present in my show – how do we relate to images, how do we process images, and how do images process us in return.

A.M.: On the other side, the Lithuania / Cyprus Pavilion proposes a combination between curating and non-curating, leaving room for the unexpected, for misunderstandings, for stories, and for memory. The exhibition is not only a frame for showing art, but it is a condition in itself and an entity that can exist without art. Do you consider this approach an experiment, a curatorial eccentricity or a curatorial procedure that will be undertaken by others in the future?

M.G.: I consider that something very interesting happened this year – many pavilions felt the need to expand and question the definition of nationality, for instance the Lithuania / Cyprus Pavilion, the German Pavilion and the French Pavilion. It is a dialogue specific to the Venice Biennale, that has started in the 1990's when contemporary art became more global – I mention the examples of Ilya and Emilia Kabakov, who in 1993 exhibited a version of a broken down pavilion (i. e. *The Red Pavilion*), or Hans Haacke, again in 1993 (i. e. the installation *Germania*), which evoked the ruins of Germany. Now, twenty years later, after those great examples of Kabakov and Haacke, the very idea of nationality is being called into question by re-opening the doors of the pavilions to other nationalities. In recent biennale exhibitions, many artists have used the pavilion not just as an exhibition space, but almost as a medium in itself, to address nationality as a topic. The case of Lithuania and Cyprus is even more beautiful and complicated because the pavilion is hosted in a building which is usually used by people who are not artists (i. e. Palasport Arsenale, a sports hall), thus initiating a productive confusion between art and life. The approach was quite special, and this is why it has been acknowledged through a special mention by the jury.

A.M.: At the time of this interview's publications, the 55th edition of the Venice Biennale will have closed its gates for the audience; how do you feel it has been perceived by the eye of the public – I refer here to art professionals as well as to the general public?

M.G.: The biennial did really well, both in terms of critical reception and public attendance. I am very happy about the reviews and the results, which have been mostly overwhelmingly positive, but I am also pleased that some of the reviews were less positive. I guess some people were clearly upset by some of the questions that I raised. In terms of numbers and public, there was a higher attendance than at the previous editions of the Biennale. The show was conceived as a sort of pedagogical machine and that is the reason why it got completed when the public, both of professionals and not professionals, went through it. For instance, in October, when Hans Belting and Georges Didi-Huberman visited the biennale, they opened some new lines of thought, and that expanded the life of the show. It might sound a bit ambitious and I don't know if it is the case, but I hope that somehow the exhibition transformed our expectations of what biennials can be and should be.

A.M.: Speaking from your perspective, what makes an art exhibition successful?

M.G.: Success is a word that I am not so keen about. I measure the success of a show, or let's say a biennial, by the manner in which I create a space for the artworks to be themselves and to communicate with other artworks. I want the artists to be comfortable with the way in which their works are presented. The success of an art exhibition can also be measured by the paradigm shift that it generates, changing our expectations about shows, about what an artwork is and what an artwork does.

A.M.: Two years ago I was reading a dialogue between Bice Curiger and Andy Warhol from 1976. During the interview, Andy Warhol declared that in 50 years from then (viz. 1976), people wouldn't need any art, as their lives would be far more interesting than art. Do you think that art has the function of making people's lives more interesting?

M.G.: It is a huge question, but I would answer briefly. I think yes, the artworks and the images expand our perception of what life is, making life richer, more interesting and complex. I believe that art is a form of transforming things into something rewarding and complicated in an exciting way.

A.M.: Will the museum of the year 2026 still be the best place for art and knowledge? Is good art eternally condemned to the museum?

M.G.: Clearly yes, but we should also discuss what type of museum you have in mind. We need a more expanded definition of what a museum is, and *Il Palazzo Enciclopedico* was explaining this idea. It is not just a presentation of contemporary art; it is a presentation of contemporary art in dialogue with other forms of image making in which we learn not only about contemporary art, but also about images and their role in our life and in our society. If you ask me if we still need a museum to contemplate wonderful expensive masterpieces, then I would say no. If the museum is a place where we look at the way in which humans try to understand each other through images, and therefore also learn how to deal with images, then I would say yes. You should never trust a museum that says that it shows good art, that's stupid and it's not what museums should do. I think art should exist in spaces where it gets seen and where it can have an impact on other artworks and on humans… and that happens to be the museum.

Anti-bienala şi post-istoria artei

text de **DIANA MARINCU**

Adesea criticată din cauza perpetuării modelului reprezentativității naționale, a absenței angajamentului politic și a întăririi tendințelor artei *mainstream*, Bienala de artă de la Veneția pare totuși să-și arate în acest an capacitatea de a se reformula ca instituție. Noutatea viziunii curatoriale din spatele expoziției găzduite de Palazzo Centrale (Giardini) și Arsenale nu răspunde tuturor criticilor care s-au adus în ultimii ani bienalei, dar reflectă cel puțin două tensiuni importante: raportul cu piața de artă și relația cu un curent de gândire dominant al curatoriatului contemporan (preocuparea pentru exotismul scenelor artistice „marginale"). Massimiliano Gioni este cunoscut publicului pentru expoziții ca *Younger Than Jesus* sau *Ostalgia* de la New Museum, New York și ediția a opta a Bienalei de la Gwangju.

Numită *Il Palazzo Enciclopedico*, expoziția lui Gioni se plasează ca discurs vizual într-un dezacord direct și asumat cu ceea ce a devenit instituția bienalei în ultimii ani. Bienalele și târgurile de artă au început să câștige teren în fața muzeelor de artă contemporană, influențând tot mai mult filtrul valoric prin care artiștii sunt „cotați" pe piață și „canonizați" la nivel instituțional. Una dintre afirmațiile frecvente ale lui Massimiliano Gioni este că și-a dorit să creeze prin *Il Palazzo Enciclopedico* un muzeu temporar, plasat la polul opus față de megalomania târgurilor de artă și obsesia bienalelor pentru noutate. Adesea, marile expoziții propun cartografierea celor mai noi produse artistice ale scenei internaționale, comisionând lucrări și investind bugete exorbitante în originalitatea, noutatea și extravaganța operei de artă. Gioni și-a dorit un model inedit pentru tipologia bienalei, încercând să depășească presiunea prezentului și extinzându-și cercetarea atât temporal, cât și metodologic. Curatorul Francesco Bonami numește ediția din acest an o „anti-bienală" tocmai datorită detașării de un tip de *show* internațional conceput în jurul celor mai recente tendințe[1]. Gioni explică în interviul luat de Bonami pentru Artforum că lecția pe care a învățat-o, lucrând la expoziții precum Gwangju Biennale din 2010, este aceea că cercetarea nu se face doar prin parcurgerea a mii de kilometri și vizitarea a sute de orașe ale lumii. Cercetarea întreprinsă de un curator trebuie să aibă și alte resurse, în ciuda tentațiilor de a face o misiune din a „descoperi" artiști.

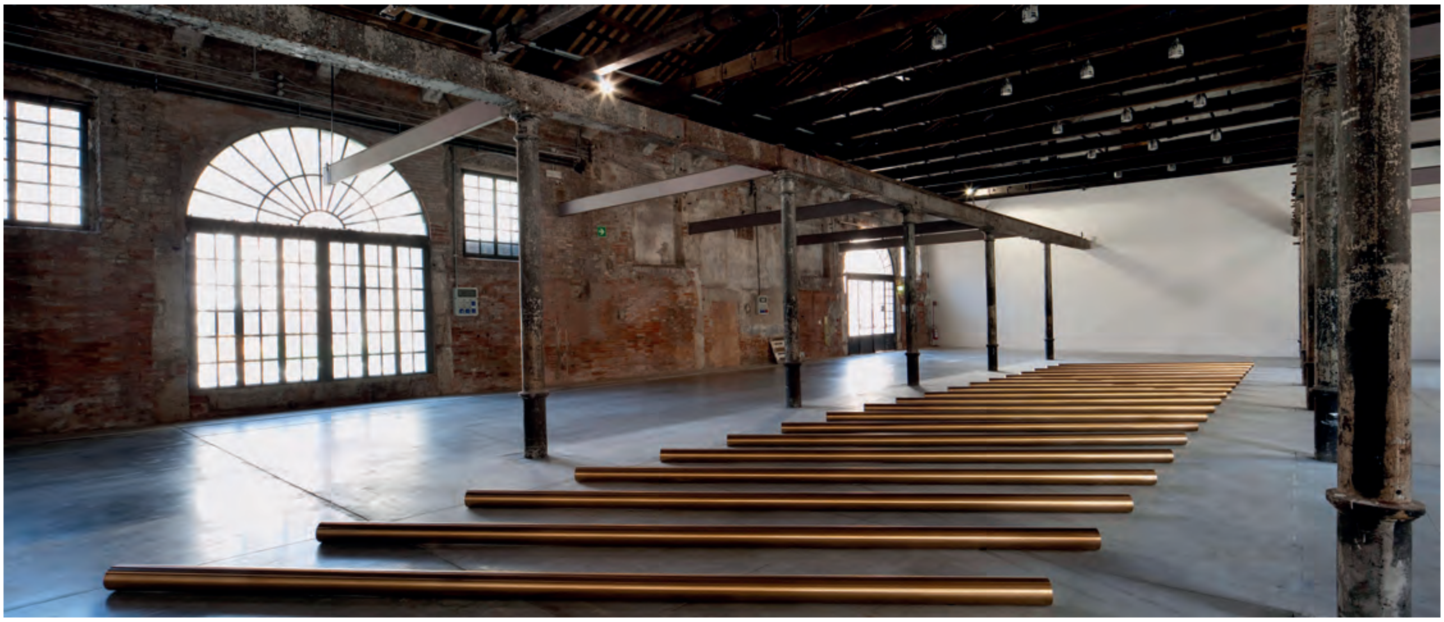
Istorie, nu geografie. Imagine, nu artă. Cunoaştere, nu informaţie.

Dacă pentru numeroși curatori, preocupați de descentrarea canonului, geografia și politica joacă un rol esențial, Massimiliano Gioni, în schimb, lărgește spectrul discuției dihotomice local / global, periferie / centru; el mută accentul de pe diversitatea culturală sau geografică a artiștilor pe o pluralitate de microistorii vizuale subiective care transcend locul și spațiul; acestea aparțin în egală măsură artiștilor și amatorilor, iar ideile de excludere sau includere nu se raportează doar la sistemul de artă occidental, ci și la însăși definiția cu care operăm atunci când vorbim despre artă. Categoriile prin care stabilim ce este o operă de artă și ce nu este sunt chestionate de Gioni prin juxtapunerea unor nume cunoscute ca Tacita Dean, Carl Andre sau Richard Serra, alături de anonimi, diletanți sau personalități care s-au remarcat în alte domenii (C.G. Jung, Roger Caillois, Rudolf Steiner).

Expoziția cuprinde o sută de ani de creație, structurați în funcție de câteva teme ce pot fi sintetizate apelând la noțiuni ca: proto-enciclopedie, muzeu temporar, cabinet de curiozități, „teatru anatomic", toate acestea în strânsă legătură cu istoria imaginii, și nu cu geografia artei, așa cum ne-au obișnuit *Documenta* și alte expoziții importante din ultimii ani. *Il Palazzo Enciclopedico* poate fi privit ca o istorie fragmentată a imaginii într-o dublă ipostază: existență fizică și proiecție mentală. Confruntarea dintre cele două se face pe un teren neutru, lipsit de ierarhii și fără prea multe materiale „didactice"; informațiile sunt prezente totuși sub forma unei scurte biografii a artistului și a unei argumentații din partea echipei curatoriale, dar descifrarea traseelor tematice rămâne în sarcina publicului.

Massimiliano Gioni situează sursele demersului său curatorial în cercetarea istoricului de artă Hans Belting despre antropologia imaginilor. Studiul *Bild-Anthropologie*[2] îi servește perfect lui Gioni prin legătura pe care o stabilește între imagine, corp și mediu, un triunghi aproape mistic în care cei trei termeni se mișcă și se întrepătrund. Imaginea este definită prin eliberarea de convențiile estetice, ca o entitate imaterială în căutarea unui mediu pentru a se constitui. Belting nu se ocupă aici de artă și, atunci când o invocă, opera de artă este doar una din formele prin care imaginea se arată, fără ca cele două să coincidă. Imaginea, față de lucrarea de artă, nu poate fi supusă procesului de clasificare și datare. Pe urmele lui Belting, Gioni aduce în discuție imaginea (oscilând între existența sa fizică și cea mentală) ca instrument prin care omul își structurează viziunea despre lume. Lucrările prezentate în expoziție aparțin unui număr foarte mare de creatori (peste o sută cincizeci) și reprezintă tot atâtea variante de a vizualiza concepte abstracte, de a transforma superstițiile în imagini, de a exprima credințe religioase, de a se reprezenta pe sine etc. Dezbaterea recentă pe tema bienalei găzduită de revista Cabinet (de altfel implicată și în scrierea textelor pentru catalog), *Dreaming the Encyclopedic Palace*, i-a avut ca invitați pe Gioni, Lynne Cooke și Hal Foster, angrenându-i într-o discuție despre întâlnirea provocată de expoziție între artiști profesioniști și amatori. Lynn Cooke își exprima aici dorința de a vedea categorii ca *outsider art* dispărând într-un *even playing field*, întrebându-se dacă avem într-adevăr nevoie de atât de multe distincții și clasificări. Hal Foster, în schimb, și-a expus rezervele față de acest teren al egalității absolute, invocând diferența dintre imaginile produse de bolnavii psihic și cele produse de artiștii profesioniști, pentru a numi aici doar două categorii. Acesta considera că expoziția

1



2

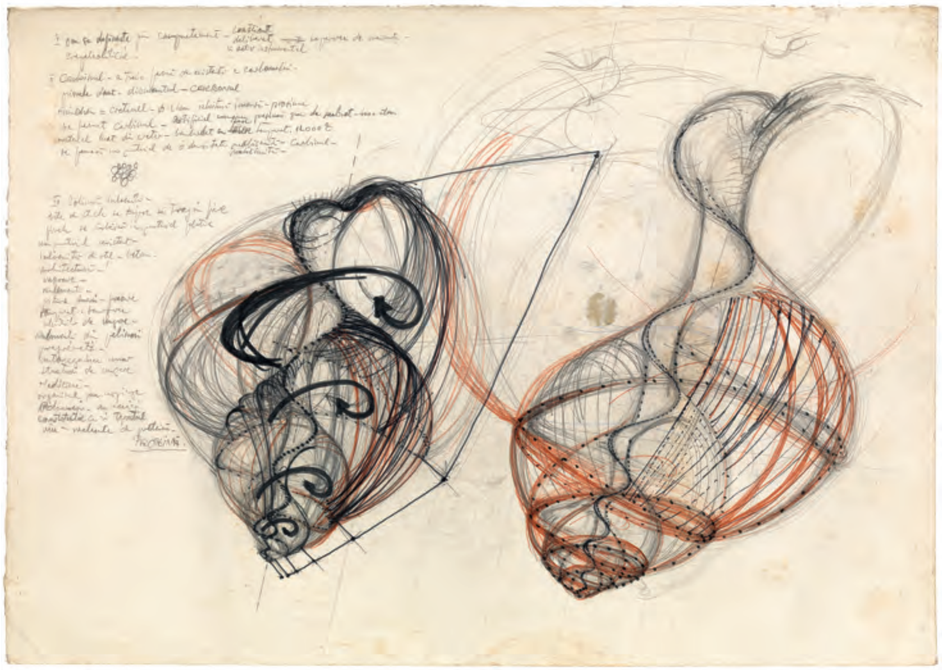
s-ar baza pe o viziune romantică despre arta *outsider*-ilor și a oamenilor alienați psihic și că ceea ce îi diferențiază de artiști nu are legătură atât cu nivelul calitativ al imaginii, ci cu felul în care are loc contactul cu lumea și relația cu imaginea. În cazul acestora, nu se mai poate vorbi despre o autonomie a artei și un câmp estetic legitim; terenul uniform al colajului de imagini pe care expoziția îl creează este, în opinia lui Foster, idealizat și romanticizat. Totuși, Gioni își susține încercarea de a crea noi mituri prin intermediul cărora s-ar putea descoperi teritorii vizuale și teoretice originale, asumându-și această viziune romantică.

Titlul expoziției, *Il Palazzo Enciclopedico*, preia numele proiectului din anii 1950 a artistului amator Marino Auriti. Macheta acestui proiect reprezintă un muzeu al cunoașterii universale, menit să adăpostească toate creațiile și descoperirile omului din toate timpurile. Lucrând ani la rând la gândirea acestei construcții niciodată realizate, Auriti întruchipează prototipul idealismului romantic și al ambiției cunoașterii absolute prin stocarea de informații, obiecte și idei. Macheta palatului, expusă la Arsenale, marchează în deschiderea acestei secțiuni a expoziției tensiunea dintre dorința de a cunoaște totul și imposibilitatea de a cuprinde imaginea completă a lumii. Întregul spațiu de la Arsenale a fost refăcut cu ajutorul arhitectei Annabelle Selldorf pentru a accentua și mai mult un *display* de tip muzeal, cu exigențele pe care acesta le cere.

Structura expoziției de la Arsenale urmărește câteva modalități prin care artiștii se raportează la lumea înconjurătoare, accentuând o deschidere spre exterior a acestora. *Belinda*, incredibila sculptură a artistului Roberto Cuoghi, funcționează ca un miez puternic al materialității obiectului de artă prin care artistul se reconectează cu lumea și cu natura, după șapte ani în care se izolase preluând înfățișarea și comportamentul tatălui său. De jur-împrejurul acestei prezențe copleșitoare sunt expuse fotografiile lui Christopher Williams, *Angola to Vietnam*, care ilustrează specii de plante selectate de artist în funcție de criterii politice, și nu de clasificări botanice (alegând doar plantele din zone în care terorismul a produs victime, Williams a suprapus două sisteme de clasificare, pentru a demonstra limitele ambelor).
O altă abordare a naturii îi aparține artistului Ștefan Bertalan. Prezența sa într-o expoziție internațională cu o vizibilitate atât de mare cum e Bienala merită accentuată pentru că marchează recunoașterea binemeritată, chiar dacă târzie, acordată artistului; în același timp, este un prilej de a privi opera lui Bertalan, dincolo de contextul local în care a fost asimilată, în tandem cu aspirațiile enciclopedice pe care le subliniază Gioni în expoziția sa. Creația lui Bertalan, rămasă până acum într-un anonimat aproape total în vest, a fost integrată perfect în construcția Bienalei, care o cuprindea deja pe Geta Brătescu, mult mai cunoscută la nivel internațional (Gioni a inclus-o și în 2011 în expoziția *Ostalgia*). Bertalan, în schimb, a venit ca o descoperire surprinzătoare pentru curator, fiind rapid asimilat de acesta și reprezentat în Bienală prin lucrări esențiale ale parcursului său, din perioada poate cea mai bogată din punct de vedere creativ (cu grupul 111 și Sigma), dinaintea emigrării artistului în Germania. Studiile după floarea-soarelui, melci și spirale datează din anii 1970, când căutările lui Bertalan au început să se îndrepte tot mai mult spre studiul plantelor și al structurilor organice în general. Cercetarea atentă a naturii este esențială pentru Bertalan ca mijloc de cunoaștere și de autocunoaștere. Modelul de funcționare bionică și, implicit, sistemele filosofice sau matematice prin care procesăm realitatea înseamnă pentru artist „un model de comportament etic”[3].
Obiectul *Demonul lui Maxwell* (alăturat desenelor în expoziția de la Arsenale), o rețea de fire tensionate între două planuri verticale intersectate, realizat în 1967, marchează preocupările lui Bertalan pentru spațialitatea unor structuri geometrice studiate inițial prin desen, alături de colegii din grupul 111, Constantin Flondor și Roman Cotoșman, fascinați de abstracționism și constructivism. Cunoașterea matematică este dublată în cazul lui Bertalan de reîntoarcerea constantă la modelul naturii, astfel încât una nu poate funcționa fără cealaltă. *Demonul lui Maxwell* a fost expus pentru prima oară în 1968, la Sala Kalinderu, în București, în cadrul expoziției *Cinci artiști din Timișoara*; catalogul expoziției cuprindea un text laudativ de Eugen Schileru și, ulterior, aprecierea de care s-a bucurat această expoziție a determinat participarea grupului 111 la Bienala Constructivistă de la Nürnberg din 1969. Astfel, *Demonul lui Maxwell*, aflat în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, este important din perspectiva istorică a artei românești și, în egală măsură, este o mărturie a preocupărilor lui Bertalan pentru domenii variate, de la matematică la biologie, formând o direcție singulară și influentă pentru generațiile ulterioare de artiști.

Camille Henrot, câștigătoarea Leului de Argint, este prezentă cu cel mai recent video al ei, *Grosse Fatigue*, creat în timpul bursei la Smithsonian Institution din Washington anul acesta. Ideea proiectului a pornit de la dimensiunea excesivă a informațiilor și a teoriilor despre univers. Dezvoltat cu ajutorul bazei de date de la Smithsonian, videoul se bazează pe mitologiile despre creație care s-au completat ori s-au contrazis de-a lungul timpului, acumulându-se într-o arhivă enormă.

Cindy Sherman, invitată de Gioni să curatorieze o expoziție-insert în spațiul de la Arsenale, prezintă o colecție personală de obiecte-fetiș și lucrări de artă sub forma unui muzeu imaginar sau a unui „teatru anatomic”, așa cum îl numea Gioni. Albume de fotografie, căsuțe pentru păpuși, măști și manechine, așezate laolaltă cu picturi și desene, alcătuiesc un cadru ce inevitabil se aseamănă cu o structură de tipul cabinetului de curiozități. Elementul care leagă toate obiectele și lucrările de aici este curiozitatea celei care le-a ales, Cindy Sherman. Libertatea de a nu



3

zăbovi prea mult în jurul unor justificări teoretice face din prezentarea lui Cindy Sherman o materie aproape organică, plină de pliuri obscure, în care impulsul de a colecționa se întâlnește cu fascinația pentru ocultism.
A doua axă tematică a expoziției este punctată de *Cartea Roșie* a lui Carl Gustav Jung, expusă în Pavilionul Central din Giardini ca un nucleu al unui alt tip de abordare a cunoașterii, de data aceasta mult mai intuitiv, mai subiectiv, mai spiritual și mai vizionar. *Cartea Roșie* fixează și limita cronologică inferioară a cercetării lui Gioni – 1913, anul în care Jung a început să-și redacteze jurnalul. Îndreptată mai degrabă spre interioritate și intimitate, această parte a expoziției prezintă multiple variante de a accede la cunoaștere, inclusiv prin epifanie. Diagramele lui Rudolf Steiner (urmări ale prelegerilor sale despre antroposofie din 1923) sunt alăturate unor sculpturi de Walter Pichler și lucrării performative a lui Tino Sehgal (câștigătorul Leului de Aur pentru cel mai bun artist), potențându-se reciproc într-o atmosferă aproape ritualică. Dialogul dintre cei trei este un exemplu pozitiv pentru un tip de energie care poate circula între imaterialitatea intensă a *performance*-ului și materialitatea obiectului de artă, venerat aproape de Pichler (acesta își proteja sculpturile construindu-le adevărate sanctuare). În altă sală, colecția impresionantă de pietre a lui Roger Caillois este dovada credinței acestuia într-un limbaj estetic universal, capabil să capteze ordinea simbolică a naturii. Filosoful francez le împarte în trei categorii (stranii, neobișnuite și fantastice) și le dedică două cărți (*Pierres* și *L'Ecriture des pierres*), hipnotizat de frumusețea și misterul lor. În altă sală, desenele colecționate de etnologul Hugo Bernatzik din Asia de Sud-Est constituie un material vizual prin care se pot stabili legături între reprezentări grafice similare, dezvoltate independent, în zone geografice diferite. Picturile Mariei Lassnig sunt autoportrete dramatice în care stările emoționale înlocuiesc precizia anatomică, rezultând imagini distorsionate, încărcate de sexualitate și disperare. Anna Zemánková la rândul ei pare să caute cu fervoare o alinare în exercițiul zilnic al desenului. Aceasta a început să deseneze după vârsta de cincizeci de ani din cauza unei depresii, ajungând la o întreagă serie de desene cu flori inventate, aproape psihedelice, pline de voluptate sexuală. *Albumul Leningrad (1967-1973)* este o serie de desene realizate de Evgenij Kozlov între vârsta de doisprezece și optsprezece ani, o combinație între ficțiune și realitate despre intimitatea erotică observată direct și propriile fantezii. Eva Kotátková studiază în general barierele cu care orice sistem normativ ne confruntă și, pentru lucrarea tridimensională *Asylum*, aceasta a colaborat cu bolnavii internați într-un spital psihiatric. Rezultatul este un colaj imens despre presiunea socială, constrângerile disciplinare și fricile de toate felurile.

Densitatea vizuală și multiplele trasee conceptuale, pe care mizează curatorul Massimiliano Gioni, fac ca această expoziție să fie dificil de circumscris într-un text, astfel încât orice descriere este inevitabil lacunară. Printre lucrările care trebuie totuși semnalate, datorită impactului vizual pe care îl produc și locului important acordat acestora de către curator, se numără cele nouăzeci de sculpturi ale lui Pawel Althamer, *Venetians* (un grup de siluete fantomatice în mărime naturală a locuitorilor Veneției) și instalația regretatului artist dispărut de curând, Walter de Maria, *Apollo's Ecstasy* (1990). Alcătuită din douăzeci de cilindri de bronz așezați într-un șir pe diagonala încăperii, lucrarea lui Walter de Maria reprezintă sinteza abstractă a tuturor imaginilor văzute pe parcursul expoziției, după cum explică Gioni așezarea ei la finalul traseului din Arsenale. Deși titlul expoziției face trimitere la taxonomia pe care se bazează orice enciclopedie, expoziția de față nu este doar un sistem de clasificare a unei multitudini de obiecte și opere de artă, ci un mod de a înțelege lumea prin alte metode. Nu este o expoziție despre universalism, ci despre imaginație și chiar despre haosul care poate decurge de aici. Pesemne că nu este întâmplător, ci mai curând simptomatic, interesul mai multor curatori contemporani pentru structura cabinetului de curiozități din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Atunci când a apărut cabinetul de curiozități, ca o continuare raționalizată a Wunderkammer, el marca o perioadă de trecere de la o paradigmă bazată pe tradiție și teologie, la una științifică și rațională, de clasificare și ordonare. Precursor al muzeului modern, cabinetul de curiozități reprezintă dorința de a înțelege și de a ține sub control ceea ce constituia până atunci „aura” colecției – misterul naturii, mitologia creației și fascinația obiectului. Momentul în care iluminismul a creat o ideologie culturală nouă coincide cu decizia de a sistematiza într-o prezentare metodică rezultatele cunoașterii umane și, astfel, de a îndepărta învelișul exterior seducător.

Privind expoziția lui Gioni în paralel cu discuțiile din ultimii ani despre criza muzeului contemporan, poate ar fi îndreptățită o asociere nu doar formală cu vechiul cabinet de curiozități, ci una prin care iese la iveală tensiunea momentului prezent, în care muzeul, așa cum a funcționat el până acum, nu mai poate răspunde presiunii de a include și de a sistematiza toate produsele artistice (și nu numai) ale culturilor lumii. Mai mult, fiind datoria lor să „livreze” publicului aceste produse printr-un discurs normativ și istoric, muzeele se regăsesc în situația de a-și schimba din nou paradigma de funcționare. Semnele schimbării se pot recunoaște în impulsul de a depăși exhaustivitatea colecționismului și canonul istoriei artei prin întoarcerea la formele protomuzeale. Astfel, *Il Palazzo Enciclopedico* aruncă o privire asupra felului în care ar putea arăta o postistorie a artei, în care artiștii nu s-ar mai numi astfel, ci „traficanți de imagini”.

[1] “Omnivore's Dilemma. Francesco Bonami Talks with Massimiliano Gioni about the Upcoming 55th Venice Biennale”, *Artforum International*, 1 mai, 2013
[2] Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink, 2001
[3] Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan. *Drumuri la răscruce*, Fundația TRIADE, Timișoara, 2010, p. 66

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Roberto Cuoghi, *Belinda*, 2013, vedere asupra expoziției în Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 14)
Roberto Cuoghi, *Belinda*, 2013, exhibition view in Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 14)
2 - Walter De Maria, *Extazul lui Apollo*, 20 de biele din bronz solid, 1990, vedere asupra expoziției din Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 15)
Walter De Maria, *Apollo's Ecstasy*, 20 solid bronze *rods*, 1990, exhibition view in Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 15)
3 - Ștefan Bertalan, *Fără titlu* din seria *Melci și Spirale*, 1978, cretă roșie și creion pe hârtie, *Il Palazzo Enciclopedico*
Ștefan Bertalan, *Untitled* from the series *Snails and Spirals*, 1978, red chalk and pencil on paper, *Il Palazzo Enciclopedico*

The Anti-Biennale and the Post-history of Art

text by DIANA MARINCU

Often criticized on account of furthering the model of national representation, the absence of political commitment and the consolidation of mainstream art, the Venice Biennale appears to demonstrate this year its capacity to reformulate itself as an institution. The novelty of the curatorial approach behind the exhibition housed in the Palazzo Centrale (Giardini) and the Arsenale does not react to each and every criticism that has been brought to the Biennale in recent years, but reflects at least two important tensions: on the one hand, the relation with the art market and, on the other, the relation with a dominant curatorial trend in contemporary arts (the interest in the exoticism of "marginal" artistic scenes). Massimiliano Gioni is known to the public for exhibitions such as *Younger than Jesus* or *Ostalgia* at the New Museum, New York, and the eighth edition of the Gwangju Biennale.

Gioni's exhibition, entitled *Il Palazzo Enciclopedico*, stands as a visual discourse in a direct and acknowledged disagreement with what the institution of the biennial has become in the last years. Biennials and art fairs have started to gain ground against contemporary art museums, increasingly influencing the criteria by which artists are "priced" on the market and "established" at the level of the institutions. One of Massimiliano Gioni's often repeated statements is that he wanted to create through *Il Palazzo Enciclopedico* a temporary museum, set in stark contrast to the megalomania of art fairs and the obsession with novelty exhibited by biennials. Often, the big exhibitions propose the mapping of the newest artistic products on the international art scene, commissioning works and investing enormous budgets in the originality, novelty and extravagance of the artworks. Gioni wanted an unusual model for the typology of the biennial, striving to overcome the pressures of the present and extending his research both time-wise and methodologically. The curator Francesco Bonami calls this year's edition an "anti-Biennale" on account of its detachment from a certain type of international shows organized according to the most recent trends[1]. Gioni explains in the interview taken by Bonami for Artforum that the lesson he learned while working on exhibitions such as the Gwangju Biennale in 2010 is that research is not made just by traveling thousands of kilometers and visiting hundreds of foreign cities. A curator's research must also have additional resources, despite the temptation to make a mission for oneself out of "discovering" artists.

History, not Geography. Image, not Art. Knowledge, not Information.

If for numerous curators concerned with the decentralization of the canon, geography and politics play an essential role, Gioni, on the other hand, widens the scope of the discussion built around the dichotomy between local and global, periphery and center; he moves the emphasis from the artists' cultural and geographic diversity to a plurality of visual subjective micro-histories which transcend time and space; these equally belong to artists and amateurs, whereas criteria of exclusion or inclusion do not relate only to the Western art system, but also to the very definition with which we operate when we speak about art. The categories by which we settle what an artwork is and is not are questioned by Gioni through the juxtaposition of certain established artists such as Tacita Dean, Carl Andre or Richard Serra with anonymous authors, dilettantes or personalities whose work lay in other fields (C.G. Jung, Roger Caillois, Rudolf Steiner).

The exhibition spans over 100 years structured according to several themes which can be summarized by turning to notions such as: proto-encyclopedia, temporary museum, cabinet of curiosities, "anatomical theater", all these connected to the history of the image and not with the geography of art, as Documenta and other important exhibitions of the last years have accustomed us. *Il Palazzo Enciclopedico* can be seen as a two-fold fragmented history of the image focusing on both its physical existence and its mental projection. The confrontation between the two is performed on neutral ground without hierarchies and without too many "pedagogical" materials; however, information is given in the form of short artist biographies and an explanation from the curatorial team. Other than that, the unraveling of the thematic lines is left to the public.

Massimiliano Gioni locates the roots of his curatorial project in Hans Belting's research on the anthropology of images. *Bild-Anthropologie*[2] perfectly fits Gioni's perspective through the connection settled between image, body and medium, an almost mystical triangle in which the three terms move and interlace. The image is defined as free from aesthetic conventions, an immaterial entity in search of a medium to embody itself in. Belting does not deal with art in particular here and, when he speaks about it, the artwork is merely one of the forms through which the image manifests itself. In contrast to the artwork, the image cannot be submitted to a classification or dating process. Following Belting, Gioni presents the image (vacillating between its physical existence and its mental life) as an instrument through which human beings structure their view of the world. The works presented in the exhibition belong to a large number of authors (over one hundred and fifty) and bring forth varied attempts to visualize abstract concepts, to turn superstitions into images, to express religious beliefs, and to represent oneself etc.

The recent debate on the Biennale organized by Cabinet magazine (also involved in writing the texts for the catalogue), *Dreaming the Encyclopedic Palace*, invited Gioni, Lynne Cooke and Hal Foster to discuss the meeting set by the exhibition itself between professional artists and amateurs. Lynne Cooke would rather have categories such as *outsider art* disappear in an "even playing field," wondering at the same time whether we truly need so many distinctions and classifications. On the other hand, Hal Foster expressed reserve towards this field of absolute equality, pointing to the difference between the images produced by mental patients and those made by professional artists, just to name two categories. He believed that the exhibition relied on a romantic view on the art of outsiders and individuals suffering from mental conditions. What separated them from artists did not necessarily relate to the quality of the image, but rather to the way in which the author's contact with the world and the relation to the image happened. In their case, one can no longer speak of the autonomy of art and a legitimate aesthetic field; the leveled ground of the visual collage that the exhibition creates is, in Foster's opinion, idealized and romanticized. However, Gioni argues for his attempt of creating new myths through which original visual and theoretical territories might be discovered while undertaking this ro-

4

mantic vision. The title of the exhibition, *Il Palazzo Enciclopedico*, was taken over from the 1950s project authored by the amateur artist Marino Auriti. The scale model of this project envisages a museum of universal knowledge, intended to house all creations and discoveries of mankind from all ages. Having worked for years on envisioning this construction which never came to be, Auriti embodies the prototype of romantic idealism and the drive for absolute knowledge achieved by means of storing information, objects and ideas. The scale model of the palace exhibited in the Arsenale marks down in that part of the exhibition the tension between the desire to know everything and the impossibility to grasp the complete image of the world. The entire space of the Arsenale was reconstructed by the architect Annabelle Selldorf in order to further emphasize a museum-like display with all its necessary rigors.

The structure of the Arsenale exhibition targets several ways through which artists relate to the world, stressing their openness to the outside. For instance, *Belinda*, Roberto Cuoghi's extraordinary sculpture, function as a potent core of the art object's materiality by means of which the artist reconnects with the world and nature, after seven years of isolation in the form of having taken over his father's appearance and behavior.

Around this overwhelming presence Christopher Williams' photographs, *Angola to Vietnam*, are displayed, illustrating plant species selected by the artist according to political criteria and not botanical classifications (focusing only on plants found in areas where terrorism had made victims, Williams overlapped two classification systems, in order to demonstrate the limits of both).

Another approach to nature comes from Ştefan Bertalan. His presence in an international exhibition with such a great exposure like the Biennale must be noted since it marks the well-deserved, although late, recognition of the artist; at the same time, this is an occasion to look at Bertalan's work beyond the local context to which it was assimilated, in relation to the human encyclopedic aspirations that inform Gioni's exhibition. Bertalan's creation, having been almost completely unknown in the West until now, was perfectly integrated in the framework of the Biennale which already included Geta Brătescu, who had been better known internationally (Gioni also included her in the exhibition *Ostalgia* in 2011). However, Bertalan was a surprising discovery for the curator and has rapidly been assimilated by the latter, being included in the Biennale with some of his essential works representative of perhaps his most creative period (when he was part of the 111 and Sigma artistic groups), before his emigration to Germany. His studies of sunflowers, snails and spirals were produced in the 1970s, when Bertalan's research interests started to increasingly veer towards plants and organic structures in general. The careful examination of nature is critical to Bertalan, as a means to acquire knowledge and self-awareness. The bionic model and implicitly the philosophical and mathematical systems through which we filter reality are "a model of ethical behavior"[3] for the artist. The object entitled *Maxwell's Demon* (placed near the drawings in the same room), a network of wires stretched between two intersecting vertical planes, produced in 1967, exemplifies Bertalan's concerns with the space distribution of geometrical structures initially researched in the medium of drawing, together with his peers from the Group 111, Constantin Flondor and Roman Cotoşman, fascinated with abstractionism and constructivism.

Mathematical information is coupled in Bertalan's case with the constant return to the model of nature, so that one cannot function without the other. *Maxwell's Demon* was first exhibited in 1968 at Kalinderu, in Bucharest, as part of the exhibition *Five Artists from Timişoara*. The catalogue of the exhibition included an appreciative text by Eugen Schileru, and, later on, the acclaim of the exhibition made possible the participation of 111 to the Constructivist Biennale in Nürnberg in 1969. In this way, *Maxwell's Demon*, included in the collection of the Timişoara Art Museum, is equally important as a landmark of Romanian art history and as a testament to Bertalan's interest in varied fields, from mathematics to biology, opening a unique and influential path for future generations of artists who referred to him.

Camille Henrot, the winner of the Silver Lion, is featured with her most recent video, *Grosse Fatigue*, produced this year during her scholarship with the Smithsonian Institution in Washington. The idea of the project started from the excessive flow of information and theories about the universe. Having been developed on the Smithsonian database, this video relies on myths of origin that have been extended or refuted in history, thus accruing an enormous archive. Cindy Sherman, invited by Gioni to curate a small insert-exhibition in the Arsenale space, presents a personal collection of fetish-objects and artworks in the guise of an imaginary museum or an "anatomical theater," as Gioni called it. Photography albums, doll houses, masks and mannequins, placed alongside paintings and drawings, make up a totality which inevitably resembles a cabinet of curiosities. The element which connects all these objects and works is the inquisitiveness of the individual who chose them, namely Cindy Sherman. The liberty of not lingering too long over theoretical arguments renders Sherman's presentation into an almost organic matter, full with obscure folds where the collecting urge meets the fascination with the occult.

The second thematic line traveling the exhibition is traced by Carl Gustav Jung's *Red Book*, exhibited in the Central Pavilion, as a nucleus of a different, more intuitive, subjective, spiritual but also visionary way to deal with the question of knowledge. *The Red Book* also sets the lower chronological limit of Gioni's research – 1913, the year in which Jung started to write his journal. Focusing on intimacy and inner life, this part of the exhibition presents multiple ways to gain knowledge, including epiphany.

Rudolf Steiner's diagrams (made pursuant to his lectures on anthroposophy) are set in conversation with Walter Pichler's sculptures and Tino Sehgal's performative work (the winner of the Golden Lion for best artist), thus intensifying one another's effects in an almost ritual-like atmosphere. The dialogue between the three works is a positive example for a type of energy which can travel between the intense, uncanny and magic immateriality of the performance and the materiality of the art object which is almost venerated by Pichler (for this purpose he protected his sculptures in veritable sanctuaries built around them).

In another room, Roger Caillois's impressive stone collection testifies to his belief in a universal aesthetic language, capable of capturing the symbolic order of nature. The French

5

philosopher splits them into three categories (strange, unusual and fantastic) and studies them in two books (*Pierres* and *L'Ecriture des pierres*), being arrested by their beauty and mystery. In a different room, the drawings collected by the ethnologist Hugo Bernatzik from South-East Asia form a visual material through which connections can be established between similar graphic representations independently developed in different geographical areas.
Maria Lassnig's paintings are dramatic self-portraits in which emotional states replace the anatomic precision, resulting in distorted images, loaded with sexuality and despair.
Anna Zemánková seems in turn to fervently search for some consolation in the daily practice of painting. She started to draw past the age of 50 on account of a depression, thus obtaining a full series of drawings depicting invented flowers, which almost appear psychedelic and charged with sexual voluptuousness.
The Leningrad Album (1967-1973) is a series of drawings made by Evgenij Kozlov from age twelve to age eighteen, as a combination of fiction and reality dealing with directly observed erotic intimacy and his own fantasies.
Eva Kotátková generally studies the barriers set by normative systems of any kind. For the three-dimensional work entitled *Asylum*, she worked with the patients of a psychiatric hospital. The result consists in an enormous collage speaking about social pressure, disciplinary constraints and fears of all types.
The visual richness and the multiple conceptual directions on which Massimiliano Gioni relies make this exhibition difficult to cover and appraise in one text. In consequence any description has unavoidable blind spots. However, among the works which must be mentioned, on account of the great visual impact they produce and the important place granted to them by the curator, are Pawel Althamer's ninety sculptures entitled *Venetians* (a group of ghostly, life-size figures representing inhabitants of Venice), and the monumental installation of the late artist Walter de Maria, *Apollo's Ecstasy* (1990). Being made up of twenty bronze cylinders placed diagonally in a row, Walter de Maria's work represents the abstract synthesis of all images seen in the exhibition, as Gioni explains its placement at the end of the Arsenale exhibition.
Although the title of the exhibition makes reference to the taxonomy on which any encyclopedia relies, this exhibition is not a classification system, but a way to understand the works with different methods. It is not an exhibition about universalism, but about imagination and even about the chaos which may follow therefrom. Perhaps the interest of several contemporary curators for the structure of the cabinet of curiosities in the 17th and 18th centuries is not accidental but rather symptomatic. When the cabinet of curiosities appeared, as a more rational continuation of the Wunderkammer, it marked a period of transition from a paradigm based on tradition and theology to a scientific and rational one, mainly referring to classification and ordering. As a precursor of the modern museum, the cabinet of curiosities is the desire

6

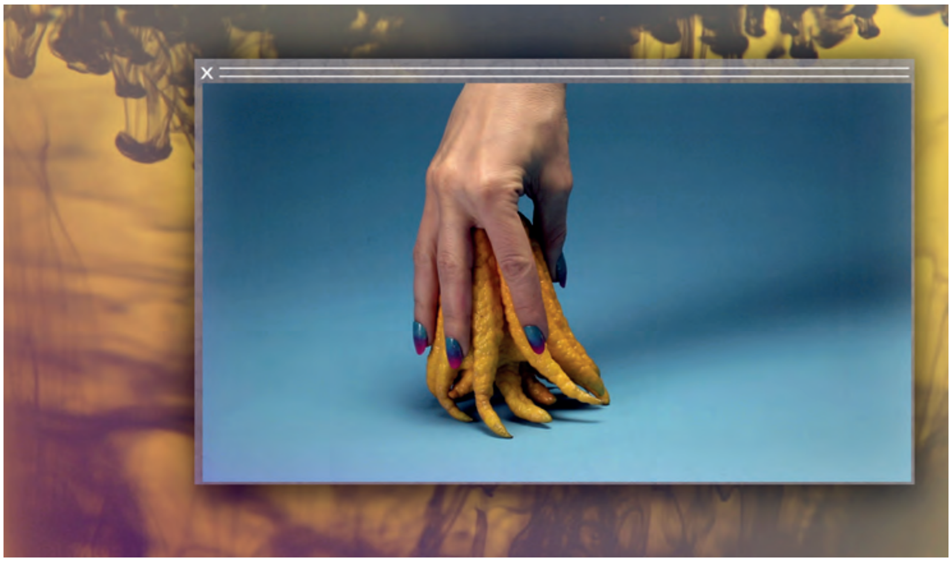
of understanding and controlling what had formed until then the aura of the collection – the mystery of nature, creational myths and the fascination with objects. The advent of the Enlightenment cultural ideology coincides with the decision to systematize in a methodical presentation the results of human knowledge and thus to remove the seductive cover of things.
Looking at Gioni's exhibition in relation to the recent debates on the crisis of the contemporary museum, one is right in making a more than formal connection with the old cabinet of curiosities, revealing in this fashion the tension of the present time, when the museum as we know it can no longer cope with the pressure of including and systematizing all artistic and non-artistic products of the cultures of the world. Moreover, in exerting their duty to deliver such products to their public in a normative and historical discourse, museums find themselves in the situation of changing again their paradigm of functioning. The signs of change can be seen in the urge to overcome the totalizing operation of collectionism and the canon of art history by turning back to proto-museum-like forms. In this way, *Il Palazzo Enciclopedico* shows a glimpse of a possible post-history of art in which artists would not be called as such but "image traffickers."

[1] "Omnivore's Dilemma. Francesco Bonami Talks with Massimiliano Gioni about the Upcoming 55th Venice Biennale", *Artforum International*, May 1, 2013
[2] Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink, 2001.
[3] Ileana Pintilie, Ştefan Bertalan. *Drumuri la răscruce*, Timişoara, TRIADE Foundation, 2010, p. 66

(Translation by Carmen Dobre)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

4 - Vedere asupra proiectului curatoriat de Cindy Sherman – în plan apropiat: Robert Gober, *Dollhouse 4*, 1978; în plan îndepărtat: Vlassis Caniaris, *Paratirit* (*Observer*), 1980/2005 (dreapta) şi Laurie Simmons & Allan Mc Collum, *The Actual Photos*, 1985 (stânga); Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 17)
Exhibition view in Arsenale of the Curatorial project by Cindy Sherman – foreground: Robert Gober, *Dollhouse 4*, 1978; background: Vlassis Caniaris, *Paratirit* (*Observer*), 1980/2005 (right) and Laurie Simmons & Allan Mc Collum, *The Actual Photos*, 1985 (left), *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 17)
5 - Evgenij Kozlov, *Albumul Leningrad (1967-73)*, vedere asupra instalaţiei, Pavilionul Central din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 18)
Evgenij Kozlov, *The Leningrad Album (1967-73)*, installation view, the Central Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 18)
6 - Maria Lassnig, *Autoportret cu cobai*, ulei pe pânză, 125 x 100 cm, 2000. Colecţie privată. Foto credit: Stefan Altenburger Photography Zürich. Courtesy: Hauser & Wirth
Maria Lassnig, *Selbst mit Meerschweinchen* (*Self-portrait with Cavy*), oil on canvas, 125 x 100 cm, 2000. Private Collection. Photo credit: Stefan Altenburger Photography Zürich. Courtesy: Hauser & Wirth
7 - Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, instalaţie video (color, 13'), 2013, *Il Palazzo Enciclopedico*
Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, video installation (color, 13'), 2013, *Il Palazzo Enciclopedico*



7

Jasmina Cibic: noul arheolog

text de **VLADIMIR VIDMAR**

1

În 1986, Gilles Deleuze publica faimoasa sa carte despre Michel Foucault. Într-un studiu amănunțit al operei de o viață a filosofului, Deleuze compară strategiile timpurii ale lui Foucault cu cele ale unui arhivist. Foucault, ca un „nou arhivist”, sondează prin multiple straturi, factualități istorice compuse din cuvinte și lucruri, enunțuri și regimuri de vizibilitate. Fiecare formațiune istorică implică o anumită dispunere a vizibilului și a enunțabilului, a căror interacțiune formează chiar stratul în care apare o asemenea formațiune. Din acest punct de vedere, rolul unui arheolog într-un sens foucauldian este munca în vederea extragerii enunțurilor și a regimurilor de vizibilitate din materialul fiecărui strat în parte, care nu sunt disponibile propriu-zis, ci necesită din partea noastră diagnosticarea condițiilor în care au apărut.
În 2013, Jasmina Cibic a reprezentat Republica Slovenia la cea de-a 55-a Bienală de la Veneția. Proiectul ei, *For Our Economy and Culture*, a fost un studiu minuțios, o inițiativă arheologică a identificării condițiilor în baza cărora enunțurile și regimurile de vizibilitate ale stratului nostru istoric ne formează realitatea. Într-o manieră cu adevărat foucauldiană, Cibic atacă nodul gordian al cunoașterii-puterii-subiectului, identificând cu luciditate elemente cruciale în genealogia complexă a stării noastre actuale. Acest scurt eseu este o încercare de reflecție asupra strategiilor artistei prin lentila cercetării foucauldiene, o comparație care nu este câtuși de puțin deplasată.

CUNOAȘTERE

For our Economy and Culture este o operă de artă completă. Această afirmație este menită unei interpretări cât se poate de literale. Este o instalație robustă, care invadează spațiul galeriei, îl uzurpă, începând de la baza sa arhitectonică. Galeria care găzduiește pavilionul sloven este un spațiu rezidențial redefinit, care astfel devine public, iar pornind de aici Jasmina Cibic introduce primul element în ecuație: acela al arhitecturii statale paradigmatice. Cibic își construiește spectacolul în jurul persoanei lui Vinko Glanz, arhitectul de stat oficial al Iugoslaviei socialiste, al cărui modernism monumental a servit statului un dispozitiv arhitectonic propriu, un cadru vizual necesar. Un aspect curios este acela că multe lucrări din opera sa au fost dedicate remodelării arhitecturii oficiale a regimurilor politice anterioare, ceea ce apare într-o paralelă interesantă cu spațiul pavilionului sloven, o rezidență privată reinventată. Așadar, Cibic

2

preia elemente arhitectonice și de design interior din idiomul arhitectonic al lui Glanz și le aplică unui scop aparent neobișnuit: transformarea galeriei într-un budoar, un spațiu privat prin excelență. Evocarea budoarului nu este în niciun caz arbitrară și nu este lipsită de referințe istorice. Jasmina Cibic revizitează una dintre preocupările sale anterioare, arhitectura vilelor lui Adolph Loos, unde încăperile femeilor, budoarele, funcționau ca un soi de turn de control, construite în așa fel încât să permită supravegherea atentă a tuturor mișcărilor din casă. Prin juxtapunerea a două tipuri opuse de arhitectură, Cibic ajunge la o concluzie foarte surprinzătoare: ambele folosesc mecanisme foarte asemănătoare de condensare a privirii și de încadrare a acesteia. Este vorba de paradigma benthamiană, care s-a dovedit mult mai persistentă decât ne-am fi imaginat, întrucât își găsește locul cu ușurință în designul utopic-modernist al lui Loos, cu un efect de temperare a schemelor sale umanist-funcționaliste.

În studiul lui Deleuze despre arheologia foucauldiană, cunoașterea este numele elementului unificator al unui strat istoric; termenul descrie modul în care enunțurile și regimurile de vizibilitate ale unei anumite formațiuni istorice interacționează, formând astfel stratul respectiv. Dar cum anume se formează o formațiune istorică din interacțiunea celor două aspecte ale sale, enunțurile și regimurile de vizibilitate? Potrivit lui Foucault, acesta nu este câtuși de puțin un proces armonios, ci o relație disjunctivă caracterizată de o tensiune constantă. Adevărul este întotdeauna rezultatul unor relații încordate, problematice. Astfel, misiunea unui arheolog este aceea de a extrage vizibilul și enunțabilul dintr-un strat istoric, cu scopul de a demonstra fragilitatea reală a adevărului unei anumite formațiuni. Chiar acesta este punctul de vedere pe care Cibic încearcă să-l sublinieze prin examinarea diferitelor paradigme arhitecturale: cunoașterea și modul în care se structurează ea nu e de la sine înțeles, iar în acest sens, artistul ca arheolog, într-un sens profund foucauldian, se străduiește să descompună adevărurile sale în ceva cu mult mai puțin evident – și mult mai fragil.

PUTERE

Dar cum se face că enunțurile și regimurile de vizibilitate ajung, în genere, să intre în contact? Ce anume le activează? Enunțurile și regimurile de vizibilitate intră în relație doar prin integrarea forțelor constant fluctuante ale puterii, formând așadar cunoașterea. De aceea, cunoașterea este permanent prinsă în capcana relațiilor de putere – formarea cunoașterii se petrece întotdeauna prin integrarea relațiilor de putere, acordând fiecărui strat istoric diagrama sa particulară a puterii. Tocmai această problemă e abordată foarte lucid în filmele Jasminei Cibic, *Framing the Space* și *Fruits of Our Land*. În timp ce primul dintre ele prezintă o relatare fictivă a unei conversații între un jurnalist și arhitectul Vinko Glanz asupra dezvoltării idiomului său arhitectonic și a capcanelor sale ideologice, scenariul

3

celui de al doilea este preluat cuvânt cu cuvânt din stenograma unei ședințe a Comisiei pentru Revizuirea Operelor Artistice și Sculpturale în Adunarea din Noul Palat al Poporului – un document descoperit cu câțiva ani în urmă printre hârtiile postume ale lui Glanz. Filmul urmărește discuția dintre un funcționar politic, un urbanist, un arhitect și câțiva istorici ai artei, discuție care se învârte în jurul problemei selectării unui artist „potrivit", care să împodobească nou-construita Adunare a Republicii Populare Slovenia cu opere de artă conforme. Argumentele pline de prejudecăți ideologice ar putea fi luate ca un document istoric distractiv, dacă n-ar exista un anumit element neliniștitor: discuția pare să funcționeze la fel de bine în mai multe sisteme de putere. Mai mult, discuția ar putea avea loc, la fel de bine, și astăzi. Acest lucru reamintește de îndată un alt aspect interesant al discursului foucauldian referitor la putere: instituțiile precum statul, economia, știința, arta sau moralitatea nu posedă o esență proprie. În loc să fie percepute ca practici care dau sens forțelor puterii, ele nu fac decât să le fixeze.

Dar mai există o paralelă în munca lui Cibic, care rezonează cu noțiunile foucauldiene de putere. Foucault susține că puterea este mult mai mult decât un mecanism opresiv (iar aceasta este obiecția sa principală la perspectiva marxistă), afirmând că ea este, de asemenea, o forță productivă care incită, provoacă și produce noi relații. Omniprezența puterii se datorează chiar faptului că ea este mai mult decât o forță opresivă, că traversează corpurile, formează cunoașterea și produce discursul. Această idee este prezentă în mod constant, atât în elementele particulare ale instalației, cât și în proiectul ei ca întreg. În examinarea mecanismelor producătoare de cunoaștere ale puterii, Cibic acoperă pereții galeriei și elemente ale instalației cu un tapet imprimat cu imagini minuțioase ale insectei *Anophthalmus hitleri*, o pictogramă națională eșuată. Denumită în 1936 de Oscar Scheibel, entomolog sloven de origine germană și susținător entuziast al nazismului, această specie endemică slovenă a fost uitată și aproape că a dispărut datorită încărcăturii ideologice a numelui său. Astfel, *Anophthalmus hitleri* devine un punct nevralgic în examinarea de către Cibic a proceselor generatoare de mituri naționale, fiind transformat într-o parte din scenografia pavilionului, un model de tapet care preia într-un mod ludic o imagine iconică națională cu efect invers. Procesare politică alterată. Juxtapunându-le cu pictograma națională eșuată, Cibic atârnă unsprezece naturi moarte pe pereții saturați cu imagini ai galeriei. Picturile sunt parte din colecția oficială de artă a Parlamentului sloven și sunt în mod normal expuse în birourile prim-miniștrilor, „încadrând perspectiva" asupra spectacolului care se desfășoară sub titulatura de „stat". Pictogramele naționale eșuate și cele reușite stau așadar unele lângă altele, expunând rețeaua de putere / cunoaștere care ne determină regimul de vizibilitate.

SUBIECT

Această emfază rezumă minunat ideile lui Foucault despre putere ca o forță care, în amestecul său cu cunoașterea, produce adevăr – adevărul ca problematică de dezbătut, și tocmai acest aspect este „agonistic", problematizând relația cu adevărurile și certitudinile noastre, în care Foucault recunoaște capacitatea noastră de a acționa ca subiecți. Cred că, în ansamblu, proiectul Jasminei Cibic *For Our Economy and Culture* ar trebui observat tocmai prin aceste lentile. În general, proiectul ei este nu doar o genealogie a producerii ideologiei de stat, ci și o luare de poziție foarte hotărâtă în cadrul propriei participări la Bienala de la Veneția ca reprezentare națională. Drept răspuns la acest fapt, Jasmina Cibic se „supra-identifică" cu rolul pe care trebuie să-l joace, revelând astfel mecanismele inerente ale instituției Bienalei. Fenomenul Bienalei este unul din ultimele

rămășițe ale marilor Expoziții Universale ale secolului al XIX-lea și ale începutului de secol XX, cele mai flamboaiante manifestări ale puterii imperialiste, în cadrul cărora țările expuneau „mostre” din toate colțurile globului (colonizat), ca simboluri ale puterii lor. Această prezumpție nu s-a schimbat prea mult, în sensul în care manifestări ca Bienala de la Veneția continuă să funcționeze ca un soi de câmp de luptă cultural, în care țările participante se străduiesc să obțină cât mai multă vizibilitate, putere și influență prin succesul culturii lor. Cibic nu face decât să evidențieze acest joc, comportându-se așa cum ar trebui să se comporte un reprezentant național, acționând „pentru economia și cultura noastră”, cu toate miturile și simbolurile sale (întoarse pe dos). Supra-identificarea sa este critica unui om aflat în interior, un inamic în rândurile noastre. Nu este o revoltă naivă, ci o încercare de a „face lucrurile ceva mai fragile” (ca să-l invocăm iar pe Foucault). Într-un gest tipic foucauldian, Cibic își ia ca punct de plecare un diagnostic despre noi în momentul prezent, pornind într-o căutare a punctelor nevralgice care ne-au condus spre această perspectivă particulară a realității.
Reconstruind cu subtilitate genealogia stării de fapt actuale și expunând fragilitatea lucrurilor pe care le percepem ca „adevăruri”, Cibic sugerează nu o cale de scăpare potențială, ci nevoia de a ne interpreta „certitudinile” în mod diferit. Numai prin adoptarea unei atitudini critice perpetue asupra condițiilor în care ne aflăm am avea o șansă de a tăia nodul gordian (in)evitabil al cunoașterii și al puterii. Strigătul de luptă foucauldian: „niciodată să nu-ți lași certitudinile să doarmă” răsună în pavilionul sloven din Veneția.

(Traducere de Mircea Laslo)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-5 - Jasmina Cibic, *For Our Economy and Culture* (*Pentru cultura și economia noastră*), vedere asupra expoziției, Pavilionul Sloveniei la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Matevz Paternoster, MGML. Courtesy: artista și Galeria Skuc, produsă de Muzeul și Galeriile din Ljubljana
Jasmina Cibic, *For Our Economy and Culture*, exhibition view, Slovenian Pavilion at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Matevz Paternoster, MGML. Courtesy: the artist and Skuc Gallery, produced by Museum and Galleries of Ljubljana

Jasmina Cibic: The New Archaeologist

text by VLADIMIR VIDMAR

4

In 1986, Gilles Deleuze published his famous book on Foucault. In a thorough study of the philosopher's life oeuvre, Deleuze compares Foucault's early strategies with those of an archivist. Foucault as the “new archivist” probes through different layers, historical empiricities that are composed of words and things, statements and visibilities. Every historical formation implies a certain disposition of the visible and the statable, whose interplay forms the very stratum it appears in. In that respect, the role of an archaeologist in a foucaultian sense is the labour of extracting statements and visibilities from the material of each particular layer, which are not available per se, but require of us to diagnose the conditions through which they appear. In 2013, Jasmina Cibic represented the Republic of Slovenia at the 55th Venice Biennale. Her project *For Our Economy and Culture* was also a thorough study, an archaeological endeavour of identifying the conditions under which the statements and the visibilities of our historical stratum form our reality. In a truly foucaultian manner, Cibic tackles the Gordian knot of knowledge-power-subject, lucidly identifying crucial elements in her elaborate genealogy of our present state. This short essay is an attempt to reflect the artist's strategies through the lens of Foucault's inquiries, a comparison that is by no means out of place.

KNOWLEDGE

For Our Economy and Culture is a complete work of art. This is meant to be taken very literally. It is a wholesome installation that invades the space of the gallery and usurps it, starting from its architectural base. The gallery that hosts the Slovene pavilion is a repurposed residential space that becomes public through redefinition, and on these grounds Jasmina Cibic introduces the first element in the equation: that of the paradigmatic state architecture. Cibic builds her show around the persona of Vinko Glanz, the official state architect of the socialist Yugoslavia, whose monumental modernism served to provide the new state with its own architectural dispositive, a much needed visual framing. A curious thing is that much of his oeuvre is dedicated to remodelling the official architecture of previous regimes, which is interestingly parallel with the space of the Slovenian pavilion, a repurposed private residence. Cibic therefore takes architectural and interior design elements from Glanz's architectural idiom and applies them to the seemingly most unusual end: to transform the gallery into a boudoir, a private space par excellence. The evocation of the boudoir is by no means arbitrary and is not without its historical reference. Jasmina Cibic revisits one of her earlier preoccupations, the architecture of Adolph Loos's villas, where women's quarters, the boudoir, serve as a sort of surveillance tower, built in the way that allows close supervision of all movement in the house. By juxtaposing two opposite types of architecture, Cibic comes to a very surprising conclusion: that both use very similar mechanisms of condensing the gaze and framing the view. It is the Benthamian paradigm that proved much more obstinate that we thought, since it comfortably finds its way into Loos's utopian modernist design as a sobering effect in his functionalist humanist scheme.
In Deleuze's account of Foucault's archaeology, knowledge is the name for the unifying element of a historical stratum; it describes the way in which statements and visibilities of a certain historical formation interact, thus forming the stratum itself. But how exactly is a historical formation formed in the interplay of its two forms, the statements and visibilities? According to Foucault it is by no means a harmonious process, but a disjunctive relation of constant tension. The truth is always a product of strenuous, problematic relations. Thus the mission of an archaeologist is the one of extracting the visible and the stated from a historical layer with the aim of showing how fragile the truth of a formation actually is. It is precisely the point Cibic is trying to make through her examination of different architectural paradigms: knowledge and the way it is structured is not a self-evident thing and to this end, the artist in her role of an archaeologist, in a truly foucaultian sense, is striving to decompose its truths into something much less obvious – and more fragile.

POWER

But how is it that statements and visibilities ever come into contact? What is it that activates them? It is only by integrating the constantly fluctuating forces of power that the statements

and visibilities come into a relation, thus forming knowledge. That is why knowledge is permanently trapped in the relations of power – the formation of knowledge always occurs through the integration of power relations, giving each historical layer its specific power diagram.
This very issue is tackled very lucidly in Jasmina Cibic's films, *Framing the Space* and *Fruits of Our Land*. While the former presents a fictional account of a conversation between a journalist and the architect Vinko Glanz on the development of his architectural idiom and its ideological traps, the script for the latter is taken word for word from the stenographic minutes of a session of the Commission for the Review of Artistic and Sculptural Works in the New Palace of the People's Assembly – a document that was discovered a few years ago among the posthumous papers of Glanz. The film follows the discussion between a political functionary, an urban planner, an architect and several art historians, which basically revolves around the issue of finding the "appropriate" artist that would bespeak the newly built Assembly of the People's Republic of Slovenia with suitable artworks. The ideologically prejudiced arguments could be taken as an entertaining historical document if it weren't for a certain discomforting element: the discussion seems to function well in more than one system of power. What is more, it could easily be taking place today. This immediately brings to mind another of Foucault's interesting points concerning power: the institutions, such as the state, economy, science, art or morality do not possess an essence of their own. Rather than being seen as practices that give meaning to the forces of power, they merely fixate them.
But there is another parallel in Cibic's work that echoes Foucault's notions of power. He claims that power is much more than just an oppressive mechanism (and that is his main objection to the Marxist perspective), that it is also a productive force that is constantly enticing, provoking and producing new relations. The pervasiveness of power is due to the very fact that it is more than just an oppressive force, that it transverses bodies, forms knowledge and produces discourse. This idea is constantly present, both in particular elements of the installation, but also in the project as a whole. In her examination of the knowledge-producing mechanisms of power, Cibic covers the gallery walls and installation elements with wallpapers bearing elaborate images of *Anophthalmus hitleri* bug, a failed national icon. Named in 1936 by Oscar Scheibel, Slovene entomologist of German descent and an avid Nazi supporter, this endemic Slovene specie fell into oblivion and almost became extinct due to the ideological charge of its name. In this way *Anophthalmus hitleri* became a neuralgic spot for Cibic's examination of national myth-making processes, transformed into a part of the pavilion scenography, a wallpaper pattern playing with a national icon that backfired. Political processing that has gone sour. Juxtaposing it with the failed national icon, Cibic hangs eleven still-life paintings on the image-saturated gallery walls. The paintings are part of the official art collection of the Slovene Parliament and hang in the offices of Slovene MPs, "framing the view" of the spectacle that goes by the name of state. The failed and the successful national icons thus stand side by side, exposing the power-knowledge grid that determines our visual field.

5

SUBJECT

This emphasis brilliantly summarizes Foucault's notions of power as a force that in its interminglement with knowledge produces truth – truth as a problem, that is. And it is precisely in this "agonistic", problematizing relationship to our truths and certainties that Foucault recognises our ability to act as subjects. I believe that Jasmina Cibic's project *For Our Economy and Culture* as a whole should be observed through these very lenses. Her project in general is not only a genealogy of the production of official state ideology, but also a very determined positioning in the framework of her own participation at the Venice Biennale as a national representative. In response to that fact, Jasmina Cibic "over-identifies" with the role she is expected to play, thus revealing the inherent mechanisms in the institution of the Biennale. The phenomenon of the Biennale is one of the last remnants of the grand World Exhibitions of the 19th and early 20th century, the most flamboyant manifestations of imperialist power where countries displayed "specimens" from all corners of the (colonized) globe as symbols of their might. That presumption has not changed much, in terms that the manifestations such as the Venice Biennial still serve as a sort of cultural battlefield where participating countries strive for more visibility, power and influence through the success of their culture. Cibic simply calls their bluff and performs as a national representative should, acting "for our economy and culture" with all its (backfired) myths and symbols. Her over-identification is a critique of an insider, an enemy within our ranks. It is not a naive mutiny, but an attempt; let us evoke Foucault once again, to "make things more fragile". In a typically foucaultian gesture, Cibic takes as her point of departure a diagnosis of us in our present moment, setting off on a search for the neuralgic spots which brought about this particular mode of perceiving our reality. By subtly reconstructing the genealogy of our present state of affairs, and exposing the fragility of things we see as our "truths", Cibic suggests not a potential escape route, but a need for a different rendering of our "certainties". It is through constant critical attitude towards the conditions we find ourselves in that we stand a chance for cutting through the (in)evitable Gordian knot of knowledge and power. It is the foucaultian battle cry "Never let your certainties sleep" that echoes the Slovenian pavilion in Venice.

O discuţie cu Jason Dodge despre *Oo*

text de **GERDA PALIUSYTE**

Oo este pavilionul reunit al Lituaniei și al Ciprului, prezentat la bienala de la Veneția din acest an. A fost situat în Palasport – o clădire în stil brutalist din centrul Veneției, care continuă să funcționeze ca sală de sport chiar și acum, fiind frecventată în principal de localnici. Curatorul lituanian Raimundas Malasauskas a reunit expozițiile a două țări într-o singură expunere care, potrivit hărții expoziției, oscila între două pavilioane naționale și două linii de fugă, ceea ce dă ritmul *Oo*. Cei cincisprezece artiști care au participat la spectacol au creat lucrările special pentru această expoziție, iar pe perioada bienalei au împărțit clădirea cu atleții care foloseau sala de sport.
A fost o utilizare subtilă, fină a unei linii curbe dintre țări, care a luat forma unui „O" și a fost distinsă cu un premiu special stabilit de juriul Bienalei de la Veneția. Am purtat o discuție despre proiect cu Jason Dodge, un artist american care locuiește la Berlin și a cărui operă a făcut parte din expoziție, încorporând elemente repetitive distribuite în întreg pavilionul și evidențiind specificitatea *Oo*.

Gerda Paliusyte: Cele mai multe impresii pe care le aud sau le citesc despre *Oo* – pavilionul unit al Lituaniei și al Ciprului –, îl descriu ca pe o expoziție care țese o experiență ireală, diafană. Eu una m-am surprins reflectând despre pavilion dintr-o direcție opusă: *Oo* mi-a dat senzația percepției lucrurilor ca fiind mai reale, mai deschise decât de obicei – fie că este vorba de fenomene ca Bienala de la Veneția, sportul, clădirea Palasport însăși, cu toate aparatele sale și cu lucrările de artă care o înțesau, fie că este vorba despre momentul prezent în general. Cred că acest sentiment de real augmentat se trage din aceste contraste prima facies peste care dădeai în cadrul pavilionului. Mi-a plăcut îndeosebi descrierea pavilionului pe care a făcut-o curatorul său, Raimundas Malasauskas. Potrivit acestuia, tema centrală e simultan sfârșitul și începutul, atât momentele fundamentale ale vieții, cât și logica viselor sau magia tehnologiilor. Cum v-ați defini propria experiență cu *Oo*?

Jason Dodge: Am observat că Raimundas începea să se gândească la proiect într-un anumit fel. Apoi am avut senzația că mi s-a cerut, mie și celorlalți artiști din expoziție, să gândim într-un fel oblic și totodată aflat în raport cu modul său de gândire. Sună complicat, dar există un aspect foarte liber, foarte deschis, și cred că acesta este motivul pentru care oamenii au dorit să petreacă atât de mult timp în această expoziție, să o viziteze pentru atât de mult timp – expoziția era ca și cum ai fi fost viu sub formă de expoziție.

G.P.: Ce vreți să spuneți cu expresia „expoziția era ca și cum ai fi fost viu sub formă de expoziție"?

J.D.: Un soi de lejeritate; cu toată complexitatea ei. Pentru mine, expoziția avea o deschidere care dădea sentimentul unei conversații, unul din cele mai minunate aspecte ale existenței.

G.P.: *Oo* pare în general rezultatul unei munci în colaborare; cum v-ați înțeles propriul rol în spectacol? Ne puteți descrie pe scurt procesul și modul în care căutarea de idei și munca în comun s-au desfășurat împreună cu ceilalți artiști și cu Raimundas?

J.D.: Raimundas și cu mine suntem prieteni, iar în acest sens muncim mereu la ceva, așa că *Oo* ne-a dat sentimentul unui spațiu de trecere între alte spații. Nu vreau să discut procesul și nu cred că "brainstorming"-ul este eficace (neurologii știu și ei asta). Ceea ce trebuie observat și analizat e rezultatul; există mereu o mulțime de gânduri, sentimente, discuții și percepții care constituie un proces, dar cred că toate astea trebuie să rămână ceva privat. Cred că procesul e o parte foarte privată a vieții unui artist; e un fel de falsă revelație. Ceea ce îmi place la sculptură este faptul că e mută și că există mereu în prezent, în timp ce ea trebuia să fi existat și înaintea prezentului. Este o problemă a cum ceva înseamnă ceva; e o invitație. Cred că *Oo* a fost o invitație de a gândi împreună cu Raimundas și cu noi, artiștii.

G.P.: Una dintre lucrările dumneavoastră, *Apricot – Plant Life and Pine* (*Cais – Vegetație și Pin*, n.tr.), i-a făcut pe spectatori să pășească pe ace de pin răsfirate pe podeaua sălii principale din Palasport. În

1

mod neașteptat, acele păreau o parte inseparabilă a spațiului artificial al palatului sporturilor. După cum am auzit, instalarea lucrării a fost realizată în colaborare cu mai mulți artiști ai pavilionului. Cum a apărut această idee a acelor de pin și unde ați găsit un cais?

J.D.: Mă aflam în vizită într-un sătuc din munții Austriei, iar acolo trăia un om care distila caise și avea un pom bolnav în livada sa, pom din care a trebuit să taie o parte. Primarul satului era un cultivator de pini. L-am întrebat pe distilator dacă aș putea lua partea tăiată din pom la Veneția, iar primarul mi-a oferit 70 de kilograme de ace de pin. Raimundas și cu mine purtasem o conversație despre plancton în februarie; așa am început să mă gândesc la lucrare.

G.P.: **Înțeleg lucrările dumneavoastră ca pe o fuziune constantă între o perspectivă teoretică și una practică – o ușoară coliziune între doxa și episteme, termeni definiți pentru prima oară de grecii antici. Episteme, însemnând cunoaștere ca o „convingere adevărată justificată", este în contrast cu doxa, carevasăzică „opinie" sau „convingere comună".**
Potrivit interpretării filosofului lituanian Arvydas Sliogeris, doxa este o perspectivă practică, când se definește în primul rând funcția. Această perspectivă prezintă lucrurile în lumina funcției lor, în timp ce episteme este mai degrabă o abordare „teoretică", în care obiectul este individualizat și privitorul e individualizat și el. În lucrările tale, ca de pildă *Apricot – Plant Life and Pine*, aceste perspective și aceste cuvinte sunt o uitate pentru o clipă. Totuși, limbajul e adesea o componentă importantă a muncii tale. Sunt curioasă cum funcționează strategiile pe care le folosești în raport cu obiectele naturale, căci ele au o anumită calitate care nu cere aceeași gândire ca lucrurile; ele sunt vii. Așa că eram curioasă cum le percepi tu în contextul manevrelor artistice pe care le abordezi?

J.D.: Iubesc poezia și sunt interesat de limbaj în cadrul poeziei, motiv pentru care am început să public o carte cu poeți pe care aș dori ca toată lumea să-i știe.
Munca mea folosește în general descrieri ca titluri; este vorba de lucruri, de ce anume sunt ele și de modul în care sunt, iar acest lucru este adesea confundat cu un interes față de limbaj în munca mea. Munca mea are de-a face cu o anumită logică a cărei particularitate este că precizează semnificații, ceea ce seamănă mai mult cu ce se află în afara muzeelor decât cu ce se află în ele. Vedem mereu lucruri pe care nu le putem identifica, vedem lucruri care sunt undeva fără ca noi să știm de ce, oamenii umblă prin lume cu vieți pe care nu le putem vedea și nu știm ce simt ei unul față de celălalt. E diferența dintre a trăi lucruri și a face lucruri – diferența dintre ce am făcut deja și tot restul. În ultima vreme am devenit foarte interesat de rețetele lui Apicius, scrise în urmă cu aproximativ 1400 de ani.
O comunicare la distanță în timp, care mă face să mă gândesc la ceea ce este viu, dar nu știu deocamdată ce să fac cu ea; cred că acesta e motivul pentru care e uneori dificil să răspund la întrebări; nu e ca și cum aș face lucrări ca să răspund la întrebări, ci pur și simplu îmi doresc să văd ce sentiment provoacă un anumit lucru, cum anume este prezența acelui ceva.

G.P.: **Ai tradus de asemenea o selecție de trei basme ale scriitoarei lituaniene Vytaute Zilinskaite, cu ajutorul unor vorbitori nativi ai limbii lituaniene, traducere care a devenit catalogul expoziției *Oo*.**
Această scriitoare a fost foarte importantă pentru generația mea: noi am crescut cu romantismul tehnocratic exprimat în cărțile și romanele ei, ca de pildă „O călătorie la Tandadrika", în care jucăriile nedorite și aruncate la gunoi se întâlnesc în pădure, în ajunul Anului Nou și se hotărăsc să plece cu o navă spațială spre planeta jucăriilor, numită Tandadrika. Îmi amintesc personaje realiste, amestecate cu elemente fantastice, și un final neașteptat al poveștii – era atât de captivant! De altfel, chiar și acum îi citesc cărțile cu mare plăcere. A fost o mare surpriză să constat cât de relevante sună aceste basme acum și cât de potrivite au fost în contextul expoziției *Oo*.
Ce anume îți place la această autoare? De ce ai dorit să traduci aceste basme?

J.D.: Mi-a plăcut foarte mult faptul că Raimundas a dorit să folosească aceste povești pentru pavilion; nu am reușit să angajăm un traducător, așa că am făcut eu traducerea; nu sunt scriitor, așa că procesul a fost foarte interesant, am învățat mult – basmele spun ceva atât de interesant și de vag despre cultura care le produce; am fost interesat să scriu variante în limba engleză ale poveștilor, cu ajutorul lui Jona – el a făcut traduceri directe și a scris note despre atmosfera diverselor pasaje, întrucât existau o mulțime de aspecte culturale față de care nu simțeam că am vocea potrivită. Ca american, nu simțeam că am înțelegerea necesară a atmosferei sovietice și nu îmi doream ca basmele să capete aspectul unor desene animate, așa că am eliminat anumite lucruri din povești și am introdus alte lucruri noi. Nimic din scrierile lui Zilinskaite n-a fost tradus în engleză din câte știu, așa că nu știu decât ce mi s-a spus despre ea.

G.P.: **Am fost impresionată de faptul că, în timp ce vizitam expoziția *Oo* și mă uitam la lucrări, nu s-a trezit în mine dorința de a le dezgropa „înțelesul", sau preistoria, sau aspectele lor economice, care de obicei prevalează. Te afli în spațiu, în limbaj, în situația în care acele de pin și razele laser comunică de la egal la egal, iar mireasma spațiului apare mai târziu în cronicile spectacolului. Expoziția te menține pe o platformă, în ritmul unui basm, în care oricine / orice își poate face apariția. Cum percepi punctele critice care păstrează sau distrug atmosfera de basm?**

J.D.: Nu știu, nu am nu-știu-ce relație cu basmele, sau cu ficțiunea de altfel, ele nu m-au atras niciodată din pricina artificialității motivației sau, cum spui tu, a faptului că oricine își poate face apariția. Nu este ceva cu care mă mândresc, dar am o incapacitate neurologică ce provoacă o relație bizară cu literatura – pot face față gândirii intense, dar când ceva are o formă extinsă, văd cuvinte, nu idei.
Cred că suspendarea voluntară a neîncrederii funcționează în sens invers pentru mine: dacă văd o carte închisă, pătrund într-o altă lume, fiindcă știu că ea e acolo, între pagini. Descoperirea poeziei a fost uimitoare pentru mine, fiindcă am fost capabil să dezvolt o relație cu lucrurile scrise din pricina compresiei, a faptului că poezia nu e nici ficțiune, nici non-ficțiune. Pentru mine, lucrarea din expoziție la care mă gândesc și revin mereu în mintea mea este aceea cu oamenii mișcându-se lent; pentru mine ei au întruchipat o experiență minunată a vederii.

G.P.: **În dimineața aceasta am fost să văd piața de flori despre care îmi vorbeai la un moment dat; doream să găsesc o nouă formă pentru conversația noastră. La un moment dat m-am gândit că ar fi frumos să-mi cumpăr o floare, dar apoi m-am hotărât să n-o fac. M-a făcut să mă gândesc la întrebarea pe care vreau să ți-o pun: când crezi că repetiția evoluează în ceva nou?**

J.D.: Cred că în același moment în care ne descoperim unii pe alții. Credința cere adesеori repetiție, iar aceasta face uneori ca sensul să dispară, pe când alteori melodia repetiției aduce înțelesuri noi. E unul dintre aspectele frumoase ale existenței. Ți-a plăcut piața de flori?

G.P.: **Cred că a fost ceea ce tu numești „o experiență a vederii". Da, și încă pot simți gustul cafelei din zori, fiindcă era ger afară și mă îndreptam încet spre strada 28. Aceste culori vibrante, naturale, variate ale florilor par atât de vizionare când ești abia trezit. Văzând piața de flori atât de devreme și mergând la muncă mai apoi, m-am trezit în două feluri diferite în timpul acestei zile. Este atât de interesant să știi că ambele prezențe simțite sunt reale în aceeași măsură și că n-ar putea exista una fără alta. Cred că înțeleg mai bine acum ce spuneai despre repetiție.**

(Traducere de Mircea Laslo)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sala principală, privire asupra expoziției *Oo*, Pavilionul Lituania / Cipru la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Robertas Narkus. Courtesy: artiștii (p. 24)
The Main Court, exhibition view of *Oo*, Lithuania / Cyprus Pavilion at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Robertas Narkus. Courtesy: the artists (p. 24)

A talk with Jason Dodge about *Oo*

Text by GERDA PALIUSYTE

Oo is a united Lithuanian and Cyprus pavilion represented in the Venice Biennial this year. It was placed in the Palasport – a brutalist style building in the middle of Venice, which still serves as a sport palace today, mostly attended by locals. Lithuanian curator Raimundas Malasauskas curated the display of two countries in one show, which, according to the exhibition map, was bouncing between two national pavilions and flights of exercise, which sets the rhythm of *Oo*. Fifteen artists who participated in the show created artworks especially for this exhibition and during the time of the biennial they shared a whole building with sportsmen. It was a slightly subtle use of a bending line between countries, which took shape of an "O" and was followed by special prize selected by the jury of the Venice Biennial.
I discussed the show with Jason Dodge, a Berlin based American artist whose oeuvre joined the exposition with repetitive elements spread all over the pavilion and highlighted the character of *Oo*.

Gerda Paliusyte: In the most common responses that I heard and read about *Oo* – united Lithuanian and Cyprus pavilion, the latter is described as one that brings an unreal, illusionist experience. I have found myself thinking in the opposite direction: *Oo* gave me the feeling of seeing and sensing things as being more open and real as usual – either such phenomena as the Venice Biennial, sport, the Palasport building itself, with all its inner equipment and artworks around, or the present moment in general.
I guess this feeling of realism appeared because of these prima facie divergences one could encounter in the pavilion. I particularly liked the description of the pavilion formulated by its curator Raimunas Malasauskas. According to him, the main theme of the pavilion is the ending as well as the beginning, fundamental moments of life as well as the logic of dream or magic of technologies. How could you define your own experience of *Oo*?

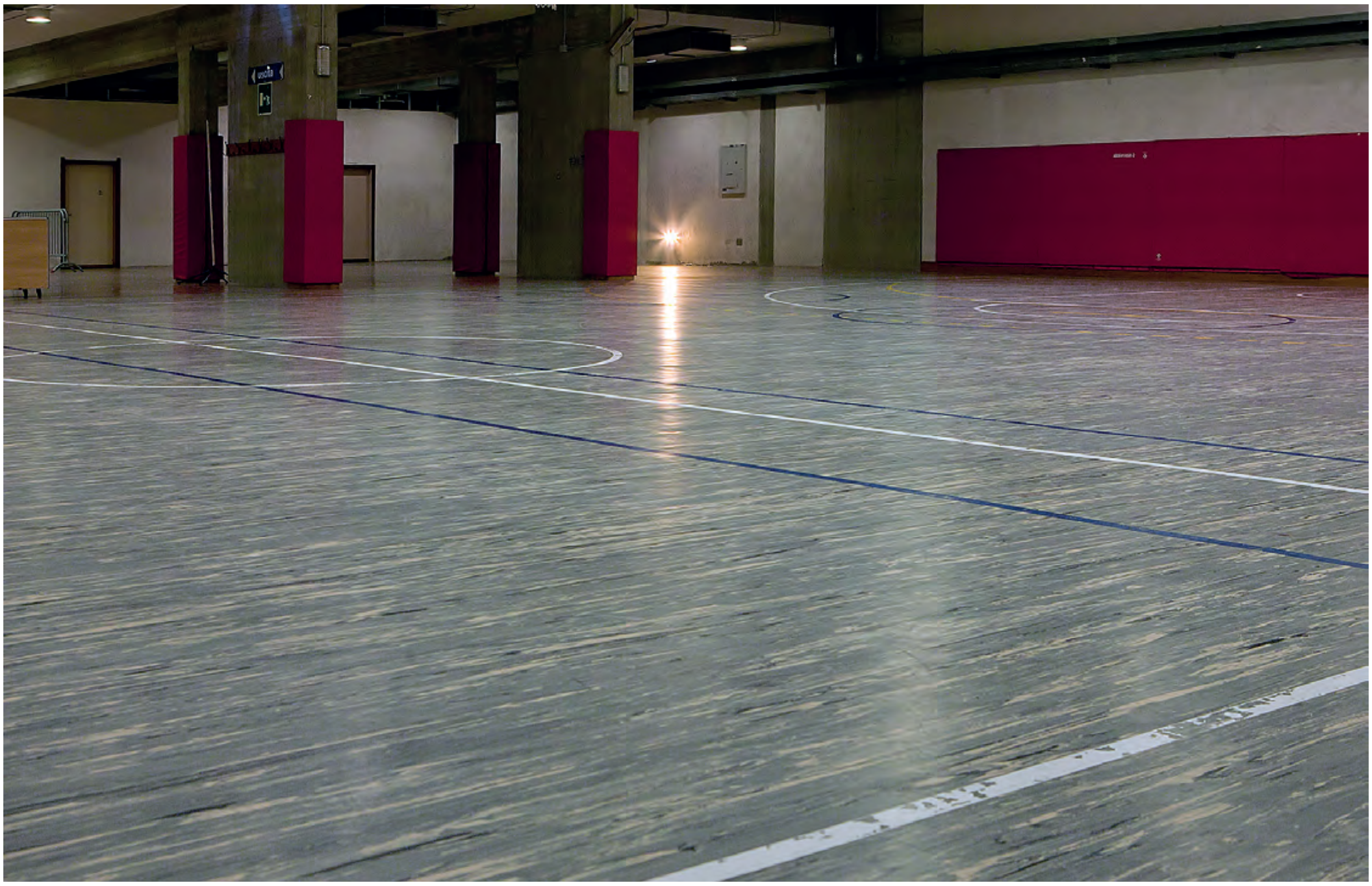
Jason Dodge: I noticed that Raimundas was starting to think about the project in a way. Then I had the feeling that I was asked, with the others in the exhibition, to think laterally and simultaneously in relation to that way. It sounds complicated, but there is a very free and open aspect that I think is the reason people wanted to stay in the exhibition, to visit for such long periods – the exhibition was like being alive in exhibition form.

G.P.: What do you mean by saying "being alive in exhibition form"?

J.D.: An effortlessness, with all of its complexity. To me the exhibition had an openness that felt like a conversation, like the best parts of being alive.

G.P.: *Oo* in general seems as a result of collaborative work. How did you understand your role in this show? Can you briefly describe the process – the brainstorming and working together with other artists and Raimundas?

J.D.: Raimundas and I are friends, and in that sense we are always working on something, so *Oo* felt like a place being passed through between other places. I don't really want to address the process, and I don't think that brainstorming is effective (neurologists know this as well). The thing to be seen and addressed is what was left behind, there is always a vastness of thinking, feeling, talking and seeing that makes a process, but I think it



2

should be private. I think that process is quite a private part of being an artist; it is a sort of false illumination. What I love about sculpture is that it is mute, and always exists in the present, while it must have also existed before the present. It is a question of how something means something, it is an invitation. I think that *Oo* was an invitation to think with Raimundas and with us as, the artists.

G.P.: One of your artworks *Apricot – Plant Life and Pine*, made the audience walk on the pine needles on the floor of the main hall of Palasport. Unexpectedly, the needles seemed as an unseparable part of the functional space of the sport palace. As I was told, the installing of the work was done by many artists of the pavilion together. How did this idea of pine needles appeared and where one could find an apricot?

J.D.: I had been in a small village in the Austrian hills and there was an apricot distiller who had a sick tree in his grove, he needed to cut part of it away. The Mayor of the village was a pine farmer. I asked the distiller if the part of the tree he cut away could be brought to Venice and the mayor if I could have 70kg of pine needles. Raimundas and I had a conversation about plankton in February; that is how I came to think of the work.

G.P.: I understand your work as a constant fusion of theoretical and practical look – a light collision of doxa and episteme, terms firstly defined by ancient Greeks. Episteme, meaning knowledge, as "justified true belief", goes in contrast to doxa, something more like common belief or opinion. According to the interpretation of Lithuanian philosopher Arvydas Sliogeris, doxa is a practical look, when you firstly define the function. This look brings things to function, while episteme is more a "theoretical" look, when you individualize a thing, and you yourself become individualized. In your works, such as *Apricot – Plant Life and Pine* both of these looks and the words become forgotten for a while. At the same time, language is often an important part of your work. After sensing a pile of pine needles I started to think how your strategies work in relation with nature-objects, because they have a certain quality, which doesn't require the same thought as things do, they are alive. So I was curious how do you see them in the context of your artistic manoeuvre?

J.D.: I love poetry and am interested in language in poetry. That is why I started to publish a book of the poets I want everyone to know about. My work generally uses descriptions as titles; there are the things and what they are and how they are that is often confused with an interest in language in my work. And my work has to do with a certain logic that does not specify meaning, which is more like what is outside of museums than inside them. We see things all the time that we can't identify and see things that are somewhere, and we don't know why, people walk around with lives we can't see, and we don't know how each other feels. It is living things and making things – the difference between what we have done and what else there is. I have been quite interested lately in the recipes of the Apicius, written about 1,400 years ago. A distant communication over time, and it makes me think about the living, but I don't know what to do yet, and I think that is why it is hard to answer questions sometimes, it is not that I make work to ask questions, it is simply wanting to see how something feels, what its presence is like.

G.P.: You also translated a selection of three fairy tales by Lithuanian writer Vytaute Zilinskaite with the help of native Lithuanian speakers, which served as a catalog of Oo. This writer was very important for my generation: we grew up with the technocratic romanticism expressed in her novels and books, such as "A journey to Tandadrika", where unwanted and thrown away toys meet in the forest on the New Year's Eve and decide to go with a space ship to the planet of toys called Tandadrika. I remember the life characters together with fantastic elements, and the twisted ending of this story – it was so thrilling. Actually I still read her books with joy. It was surprising to see how relevant these fairy tales sound still and how apt they were in *Oo*. What do you like about this author? Why did you want to translate these fairy tales by yourself?

J.D.: I loved that Raimundas wanted to use these stories for the pavilion, we were unable to employ a translator, so I did it, I am not a writer so it was an interesting process. I learned a lot. Tales say something so interesting and unspecific about the culture that makes them. I was interested in writing English versions of the stories with Jonas' help; he made direct translations and wrote notes about the feeling of different passages.
There were many cultural aspects I didn't feel like I had the proper voice for, as an American I didn't feel like I understood the Soviet settings very well and didn't want them to feel like cartoons so I wrote certain things out of the stories, and introduced some new things. None of Zilinskaite's work is translated into English as far as I know, so I only know what I have been told about her.

G.P.: I was impressed that during the stay in *Oo* and seeing artworks doesn't rise a wish to dig out the "meaning", neither their prehistory, nor their economics, which usually come first. You are in the space and language, in the situation, where lasers and pine needles are equal talkers and the smell of the space latter appears in the reviews of the show. The exhibition keeps you in one platform, as in the rhythm of the fairy tale where anything / anyone could enter. How do you see the critical points which hold or destroy the fairy tales?

J.D.: I don't know, I don't have much of a relationship to fairy tales, or fiction for that matter, they weren't my thing because of the fabrication of motivation, or as you describe, anything could enter. It is not something I am proud of, I have a neurological disability which causes a strange relationship with literature, I can handle the intense thinking, but when something exists in extended form I see it as words and not as ideas, I think willing suspension of disbelief works in reverse for me, seeing a closed book makes me go into another world, because I know it is there in those pages. Discovering poetry was an amazing thing for me because I could have a relationship with things that are written because of compression, and the way that poetry is neither fiction nor non-fiction. For me the work in the exhibition that I keep coming back to in my mind was the slow moving people, they, for me, encapsulated an amazing experience of seeing.

G.P.: This morning I went to see the flower market you've told me about as I wanted to give a new shape to our conversation. For a split second I thought it would be nice to buy a flower for myself, but I decided to leave it as it is. It made me think about the question I want to ask you: when do you think the repetition evolves into something new?

J.D.: I guess the same way we find each other. Faith often involves repetition, repetition sometimes makes meaning disappear and sometimes the melody of repetition gives new meaning. It is one of the beautiful parts of being alive. Did you like the flower market?

G.P.: I think this was what you call "an experience of seeing things". Yes, and I still feel the taste of early morning coffee, as it was freezing outside and I was moving slowly towards 28th street. These bright natural various colors of flowers look so visionary when you are just awake. Seeing the flower market so early and going to work afterwards made me wake up in two different ways during the day. It is so interesting to know that both of these presences experienced are equally real and couldn't exist without each other. I think I understand your idea of repetition much more now.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

2 - Jason Dodge, *lights the height of dog's eyes (the mourners)* din secțiunea expozițională "7 Flights of Stairs" – *Oo*, Pavilionul Lituania / Cipru la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*, 2013. Foto credit: Robertas Narkus. Courtesy: artistul (p. 26)
Jason Dodge, *lights the height of dog's eyes (the mourners)* from the exhibition-section "7 Flights of Stairs" – *Oo*, Lithuania / Cyprus Pavilion at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*, 2013. Photo credit: Robertas Narkus. Courtesy: the artist (p. 26)

Căutând cu disperare artă computerizată la Bienala de la Veneţia

text de **FRANCESCA FRANCO**

A căuta artă computerizată la Bienala de la Veneția este mereu o aventură fascinantă și captivantă. După cum remarca pe bună dreptate criticul de artă Adrian Searle la deschiderea evenimentului din acest an: „Bienala de la Veneția este mereu prea mare, prea difuză, prea întinsă și prea plină de obiecte, imagini și idei pentru a avea un sens coerent”[1]. A căuta artă computerizată aici se dovedește o provocare cu atât mai mare, grație naturii hibride, fluide a acesteia și faptului că această formă de artă, care folosește computerul ca mediu de exprimare sau ca instrument, deși există aproximativ din anii 1950, nu a fost încă pe deplin acceptată de instituțiile tradiționale de artă, fiind trecută cu vederea mulți ani la rând.

După cum argumenta pe larg curatorul și istoricul de artă englez Lawrence Alloway în cartea sa devenită reper *The Venice Biennale, 1895-1968; from Salon to Goldfish Bowl* (1969), primele bienale, mai ales cele dintre 1895 și 1914, au fost dedicate sărbătoririi stilului academic oficial, denumit și „artă de salon”. Departe de a fi inovatoare și deschise spre noile tendințe europene, primele bienale au dat dovadă de o atitudine conservatoare față de artă, una capabilă să redea încrederea în aceasta din urmă. Renunțarea la modelul curatorial al primelor bienale a survenit în urma circumstanțelor politice ale anului 1968, anul revoltelor radicale pentru schimbare socială și economică în Europa. Din punct de vedere curatorial, Bienala de la Veneția din 1968 a reprezentat o „anomalie” în comparație cu edițiile anterioare. Nu doar evenimentele politice determinate de revolta studenților au permis distanțarea Bienalei de la Veneția de modelul curatorial al artei de salon de secol XIX, ci și introducerea noilor tehnologii în artă, începând cu mijlocul anilor 1960. Datorită proiectelor inovatoare și transdisciplinare, precum acelea ale artistului argentinian David Lamelas și ale cyber-artistului francez Nicolas Schöffer, prezentate la Bienala din 1968, instituția a început, încetul cu încetul, să se deschidă spre new media și să le accepte ca noi forme de artă.[2]

Bienala din 1970 a reprezentat un pas fundamental pentru instituția artistică respectivă, în lunga sa călătorie spre acceptarea artei computerizate. Expoziția principală a Bienalei, deschisă la Giardini, s-a intitulat *Ricerca e Progettazione. Proposte per una Esposizione Sperimentale* și a fost curatoriată de Umbro Apollonio și Dietrich Mahlow. A fost o expoziție dedicată în întregime „artei experimentale” și a inclus o largă selecție de artă computerizată timpurie, organizată istoric și tematic. Printre operele de artă care au utilizat programe generate de computer menționăm: *Return to a Square* realizată de Computer Technique Group; *Electronic Graphics* realizată de Herbert W. Franke, folosind un Siemens System 4004; lucrări create de Auro Lecci, executate cu ajutorul unui computer IBM 7090 și un plotter Calcomp 563; *Matrix Multiplication* propus de Frieder Nake; lucrarea *Computer Graphics* a lui Georg Nees și o sculptură generată pe calculator a lui Richard C. Raymond. Expoziția din 1970 a fost experimentală. A fost o anomalie, nu o tradiție, și a demonstrat – pentru prima oară la Veneția – că arta computerizată putea fi văzută ca un mod de a găsi o funcție vitală sau un scop al artei în societate.

1

Perioada de la mijlocul anilor 1980 a fost martora primei încercări autentice de istoricizare a artei computerizate. Un exemplu-reper ne este dat de retrospectiva de mare anvergură a artei computerizate, organizată de istoricul artei american Patric Prince, pentru SIGGRAPH, în 1986.[3] Istoricizarea artei computerizate la mijlocul anilor 1980 poate fi văzută ca un factor esențial care a contribuit la „recunoașterea” artei computerizate. A permis acceptarea lucrărilor de artă computerizată în instituțiile de artă conservatoare din întreaga lume, în special în cadrul Bienalei de la Veneția. Deschiderea Bienalei către artă și tehnologie în anii 1980 – anticipată în anii 1970 de *Proposte per una Mostra Sperimentale* – a început foarte timid, în 1980, cu o expoziție periferică, *Cronografie*, curatoriată de istoricul Gianfranco Bettettini pentru evenimentul auxiliar al Bienalei de la Veneția din 1980, intitulat *Il Tempo dell'Uomo nella Societa della Tecnica*[4]. Spectacolul a fost dedicat exclusiv rolului memoriei și timpului în societatea contemporană, concentrându-se pe noile tehnologii.

Deschiderea Bienalei spre artă și tehnologie s-a intensificat la mijlocul anilor 1980, mai ales odată cu ediția tematică din 1986, numită *Art and Science*, coordonată de Maurizio Calvesi. Technology and Informatics a fost proiectul cel mai avangardist prezentat atunci și a fost găzduit de clădirea restaurată Corderie dell'Arsenale. Unul din cele mai inspirate proiecte expuse a fost *Networking*, o expoziție curatoriată de Roy Ascott, Don Foresta, Tom Sherman și Tommaso Trini.[5] *Networking* a inclus instalații interactive de Waltraut Cooper, Brian Eno, Piero Fogliati, Liliane Lijn, Maurizio Mochetti, David Rokeby și Bill Viola; un „atelier-laborator” în cadrul căruia au fost prezentate lucrări de artă video-text, selectate de Red Burns de la Universitatea din New York; o mică selecție de creații pe disc laser; o secțiune de „imagini computerizate”, incluzând lucrări de artă generate pe computer de Adriano Abbado, Olivier Agid, Roberto Sebastian Matta și Anne Marie Pecheur; nu în ultimul rând, o contribuție personală a lui Ascott, intitulată *Planetary Network*, un proiect având-l drept co-autor pe Robert Adrian, care explora noțiunea de interactivitate telematică. În anii 1990, arta și tehnologia – în special arta video – au devenit acceptate și expuse în mod deschis, în cele din urmă fiind și premiate. În 1990, de exemplu, artista americană Jenny Holzer a primit Leul de Aur pentru cel mai bun pavilion al Bienalei, iar în 1993, Nam June

Paik, artistul video american de origine coreeană, a primit același premiu prestigios, pentru instalația sa video *The Sistine Chapel*, la egalitate cu Hans Haacke. În 1999, Doug Aitken a câștigat Leul de Aur cu instalația sa video *Electric Earth*.

Exceptând cazul rar reprezentat de expoziția experimentală a bienalei din 1970, arta computerizată a avut o prezență exclusiv periferică la Veneția; se pare că până și azi, majoritatea proiectelor de avangardă sunt expuse în afara spațiului oficial de la Giardini.
Expoziția din 2013 nu constituie o excepție. Este o bienală foarte „tactilă", a cărei expoziție principală, *Il Palazzo Enciclopedico*, curatoriată de Massimiliano Gioni, explorează ideea unui „muzeu imaginar menit să găzduiască întreaga cunoaștere a lumii, reunind cele mai mari descoperiri ale umanității, de la roată la satelit". Materialitatea și natura tactilă a expoziției *Il Palazzo Enciclopedico* par a evoca experiența unei foste bienale, numită Aperto 80, curatoriată de Achille Bonito Oliva și Harald Szeemann în 1980, la fostul depozit de sare din Zattere. Conceptul din spatele expoziției *Aperto 80* a fost promovarea artei contemporane și experimentale, precum și afirmarea unei rupturi cu trecutul. Chiar numele dat expoziției prefigurează un spectacol experimental și inovator, „fără limite"[6]. În pofida faptului că a fost o expoziție proiectată spre „viitor", niciuna din lucrările prezentate nu a inclus medii tehnologice, fiind realizate în general cu mijloace de exprimare tradiționale, în special pictură pe pânză[7].

Bienala din 2013 pare să se fi concentrat pe această tendință. Arta computerizată este aproape inexistentă în spațiul principal de la Giardini și este interesant de observat că una dintre rarele apariții ale tehnologiei în expoziția *Il Palazzo Enciclopedico* este sub forma unor decupaje din carton, în *Analogue Broadcasting Compression* a artistului neozeelandez Simon Denny (n. 1982). Lucrarea lui Denny încorporează o colecție de echipamente analogice perimate, mai ales monitoare de televiziune comprimate, acoperite cu pânze *tromp l'oeil* imprimate cu jet de cerneală, prezentând imagini realiste cu aparate vechi, cabluri încâlcite și ecrane de televizor.
La bienala din acest an m-au fascinat două exemple rare și remarcabile care explorează pe deplin legătura dintre tehnologia informației și artă. Ele sunt expuse – fără să mai fie de mirare – în afara spațiului oficial de la Giardini. Primul dintre ele este lucrarea uimitoare creată de colectivul de la Studio Azzurro din Milano, pentru pavilionul Vaticanului de la Arsenale. Vaticanul, expunând pentru prima oară la bienală, l-a numit pe curatorul Antonio Paolucci să fie responsabilul cu explorarea temei biblice a originii omului și a Universului. Expoziția este împărțită în trei secțiuni: *Creation*, *Un-creation* și *Re-creation*. Prima secțiune, *In Principle (and beyond)* de Studio Azzurro, este o instalație video interactivă, la scară mare, în cadrul căreia sunt proiectate videouri pe fiecare din pereții unei camere

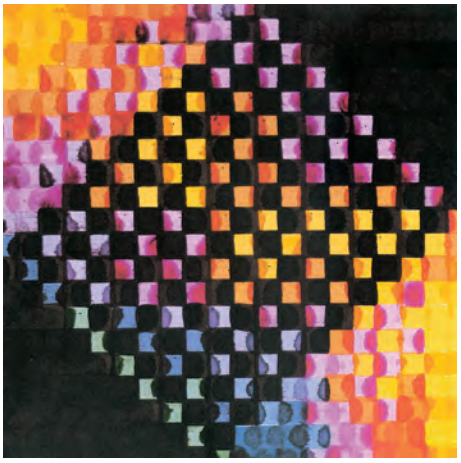
2

întunecate. Vedem astfel câțiva surdo-muți și câteva femei încarcerate care își spun poveștile de familie în acest context. Imaginile se mișcă în funcție de participarea activă a spectatorului, de pildă, prin atingerea imaginii proiectate a unei siluete umane.
Interactivitatea este sporită de faptul ca mișcările înregistrate pe toți cei patru pereți sunt procesate într-o proiecție interactivă unică, orientată din tavan înspre podea și formând o imagine centrală rotativă, care fluctuează cu mișcări lente printre privitori.

Cealaltă expoziție este *Noise*, un eveniment auxiliar al Bienalei, curatoriat de Bruno Barsanti și Alessandro Carrer la Magazzini di San Cassian, în Santa Croce. La centenarul publicației *The Art of Noise* a artistului futurist Luigi Russolo, care apare la intrarea în *Noise* ca un citat vizual și literal, expoziția reflectează asupra zgomotului ca mediu de practică și comunicare artistică. Conceptul din spatele expoziției *Noise* a fost inspirat de cartea *Immersion to Noise* (2011) a artistului american Joseph Nechvatal, care cartografiază un spectru larg de activitate estetică, numit de el „arta zgomotului", ca o experiență a excesului. După cum explică Barsanti și Carrer în catalogul expoziției, „artiștii care participă la expoziție intră în dialog cu această linie de gândire, asumându-și un *modus operandi* bazat pe ascultare sau pe scufundare în sunet, punând procesualitatea într-o poziție privilegiată în raport cu reprezentarea".

Arta și tehnologia apar strâns legate în lucrările expuse. Acestea includ *Telefunken anti* de Carsten Nicolai, în cadrul căreia un semnal audio produs de un CD player este conectat la intrarea video a două monitoare întoarse spre perete, traducând sunetul într-o secvență neregulată de impulsuri luminoase vizibile numai în spațiul dintre monitor și perete; *Aritmetiche Architetture Sonore* de Roberto Pubgliese, în care difuzoare de diverse dimensiuni și puteri sunt suspendate în mijlocul unei camere și traduc în sunet măsurătorile arhitectonice ale spațiului de expunere; și pictura asistată de computer / robot a lui Nechvatal, *vOluptuary drOid décOlletage*, precum și proiecția sa video, *Viral Venture*.

(Traducere de Mircea Laslo)


3

[1] Adrian Searle, theguardian.com, vineri, 31 mai 2013, online la: http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/31/prada-venice-biennale-2013, accesată pe 20 august 2013
[2] Am analizat această problemă în articolul „Shifts in the Curatorial Model of the Venice Biennale, 1895-1974", *Manifesta Journal 11*, 2011
[3] *ACM/SIGGRAPH '86* a fost o expoziție itinerantă legată de Conferința SIGGRAPH care a avut loc în Centrul pentru Convenții din Dallas. Patric Prince, președintele expoziției SIGGRAPH din 1986, a ales acel an ca un punct istoric pivot pentru sărbătorirea a celei de-a 25-a aniversări a artei computerizate. Pentru a marca această aniversare, Prince a invitat majoritatea pionierilor artei computerizate să-și prezinte lucrările. Expoziția a găzduit 450 de lucrări și a inclus 6 ore de animații, două instalații proiectate și 18 lucrări interactive și online. Printre artiștii care au participat la expoziție s-au numărat: Manuel Barbadillo, Paul Brown, Charles Csuri, Billy Culver, Jeremy Gardiner, Kenneth Knowlton, Masao Komura, Ben Laposky, Manfred Mohr, Vera Molnar și Frieder Nake. Un curs ținut la Muzeul de Artă din Dallas, intitulat „Computer Art in the Mainstream", a fost prezentat de Patric Prince și de artiștii Tony Longston și Barbara Nessim
[4] Bettettini, Gianfranco, (ed.), *Cronografie: il Tempo e la Memoria nella Societa Contemporanea*, ex cat., Venezia: La Biennale di Venezia, 1980
[5] Ascott, Roy, „Art, Technology and Computer Science", în 42. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: catalogo generale 1986*, ex. cat., editat de Biennale di Venezia, Milano: Electa, 1986, pp. 187-188
[6] Szeemann, Harald, "Aperto 80 / Open 80 / Ouvert 80 / Offen 80", în *Biennale di Venezia, 39. Esposizione biennale internazionale d'arte.Catalogo della 39. Esposizione Biennale internazionale d'arte, Venezia*, ex. cat., Venezia: La Biennale di Venezia, 1980, p. 45
[7] În *Aperto 80*, criticul de artă și curatorul Achille Bonito Oliva a prezentat noul său concept „Transavanguardia". Mișcarea, în principal un fenomen italian, a respins arta conceptuală, simbolică și geometrică, pentru a se concentra pe o reîntoarcere la emoții și meșteșug. Reprezentanții principali ai acestei tendințe au fost: Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola de Maria și Mimmo Paladino

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Studio Azzurro, *In Principio (e poi) / In Principle (and beyond)*, instalație video interactivă, Pavilionul Sfântului Scaun la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: Studio Azzuro (p. 28)
Studio Azzurro, *In Principio (e poi) / In Principle (and beyond)*, interactive video installation, Pavilion of the Holy See at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: Studio Azzuro (p. 28)
2 - Joseph Nechvatal, *vOluptuary drOid décOlletage*, 168 x 305 cm, 2002, exhibition view, *Noise*, eveniment colateral la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: artistul
Joseph Nechvatal, *vOluptuary drOid décOlletage*, 168 x 305 cm, 2002, exhibition view, *Noise*, collateral event of the the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: the artist
3 - Frieder Nake, *Matrix Multiplication Series 31*, detaliu, cerneală pe hârtie, 50 x 50 cm, 1967. Courtesy: the artist
Frieder Nake, *Matrix Multiplication Series 31*, detail, China ink on paper, 50 x 50 cm, 1967. Courtesy: the artist

Desperately Seeking Computer Art at the Venice Biennale

text by FRANCESCA FRANCO

Looking for computer art at the Venice Biennale is always a fascinating and exciting adventure. As art critic Adrian Searle rightly noted at the opening of this year's event, "The Venice Biennale is always too big, too diffuse, too sprawling and too filled with divergent objects, images and ideas to make any coherent sense." [1] Looking for computer art there is an even more challenging task, owing to its hybrid, fluid nature, and to the fact that this art, using the computer as a tool or medium, although around from the 1950s, has not been fully accepted by the traditional art institutions and has been overlooked for many years.
As English art historian and curator Lawrence Alloway extensively demonstrated in his seminal book *The Venice Biennale, 1895-1968; from Salon to Goldfish Bowl* (1969), the first Biennales, particularly between 1895 and 1914, were devoted to the celebration of the official academic style, or "Salon art." Far from being innovative and open to the new European tendencies, the first Biennales demonstrated a conservative and reassuring attitude towards art. The breaking of the original Venice Biennale's curatorial model happened owing to political circumstances in 1968, the year of European radical revolts for social and economic change. From a curatorial point of view, the 1968 Venice Biennale represented an "anomaly" compared to its previous renditions. Not only the political instances brought forward by the student revolt, but also the introduction of new technologies in art from the mid 1960s contributed and allowed the Venice Biennale to distance itself from its original nineteenth century Salon art model. Owing to innovative and cross-disciplinary projects such as those presented by Argentinean artist David Lamelas and French cybernetic artist Nicolas Schöffer at the 1968 Biennale, the institution started, slowly, to open up towards new media and to accept them as a new form of art.[2]

The 1970 Biennale represented a fundamental step for the art institution in the long journey toward the acceptance of computer art. The Biennale's major show, exhibited at the Giardini, was titled *Ricerca e Progettazione. Proposte per una Esposizione Sperimentale (Research and Planning-Proposals for an Experimental Exhibition)* and curated by Umbro Apollonio and Dietrich Mahlow. It was an exhibition entirely devoted to "experimental art" and included a large selection of early computer art arranged historically and thematically. The artworks using computer-generated programs included *Return to a Square* by the Computer Technique Group; *Electronic Graphics* by Herbert W. Franke, using a Siemens System 4004; works by Auro Lecci, using an IBM 7090 machine and a plotter Calcomp 563; *Matrix Multiplication* by Frieder Nake; *Computer Graphics* by Georg Nees; and a computer-generated sculpture by Richard C. Raymond. The 1970 show was experimental. It was an anomaly, not a tradition, and it demonstrated-for the first time in

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Studio Azzurro, *In Principio (e poi) / In Principle (and beyond)*, instalație video interactivă, Pavilionul Sfântului Scaun la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: Studio Azzuro
Studio Azzurro, *In Principio (e poi) / In Principle (and beyond)*, interactive video installation, Pavilion of the Holy See at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: Studio Azzuro

Venice-that computer art could be seen as a way to find a vital function, or a purpose, of art in society.

The mid 1980s witnessed the first genuine attempt of historicisation of computer art. A seminal example is given by the major retrospective of computer art organised by American art historian Patric Prince for SIGGRAPH in 1986.[3] The historicisation of computer art in the mid 1980s can be seen as an essential factor that helped make computer art "safe". It allowed the acceptance of computational art material in conservative art institutions worldwide, particularly the Venice Biennale. The aperture of the Biennale towards art and technology in the 1980s – anticipated by the 1970's *Proposte per una Mostra Sperimentale* – started very timidly in 1980 with a peripheral show, *Cronografie*, curated by historian Gianfranco Bettettini for the 1980 Venice Biennale's side event *Il Tempo dell'Uomo nella Societa della Tecnica*.[4] The show was exclusively dedicated to the role of memory and time in contemporary society with a focus on new technologies.

The openness of the Biennale towards art and technology unfolded more rapidly in the mid 1980s, particularly with the 1986 thematic edition on *Art and Science* directed by art historian Maurizio Calvesi. Technology and Informatics was the most cutting-edge project presented there and it took place in the restored Corderie dell'Arsenale. One of the most inspiring projects exhibited there was *Networking*, a show curated by Roy Ascott, Don Foresta, Tom Sherman, and Tommaso Trini.[5] *Networking* included interactive installations by Waltraut Cooper, Brian Eno, Piero Fogliati, Liliane Lijn, Maurizio Mochetti, David Rokeby and Bill Viola; a "laboratory-workshop" that presented videotext artworks selected by Red Burns from New York University; a small section on laser disc creations; a "computer imaging" section including computer generated artworks by Adriano Abbado, Olivier Agid, Roberto Sebastian Matta and Anne Marie Pecheur; and a personal contribution by Ascott, *Planetary Network*, a project co-authored with Robert Adrian that explored the notion of telematic interactivity.

In the 1990s, art and technology – particularly video art – became openly accepted, exhibited, and eventually awarded. In 1990, for instance, American artist Jenny Holzer received the Biennale's Best Pavilion Award and in 1993, Korean-born American video artist Nam June Paik was awarded the same prestigious award, ex-aequo with Hans Haacke, for his video installation *The Sistine Chapel*. In 1999, Doug Aitken won the Golden Lion with his video installation *Electric Earth*.

Except for the rare case represented by the 1970 Biennale's experimental show, computer art at the Biennale has since been exhibited only peripherally. And it seems that even today, most of the cutting-edge projects are exhibited outside the official site of the Giardini.

The 2013 exhibition is no exception. It is a very "tactile" Biennale whose main exhibition, *Il Palazzo Enciclopedico* curated by Massimiliano Gioni, explores the idea of "an imaginary museum that was meant to house all worldly knowledge, bringing together the greatest discoveries of the human race, from the wheel to the satellite." The materiality and tactility of *Il Palazzo Enciclopedico* seem to recall the past Biennale's experience of *Aperto 80* (*Open 80*) curated by Achille Bonito Oliva and Harald Szeemann in 1980 at the former Salt Depots in Zattere. The concept behind *Aperto 80* was to promote contemporary and experimental art, and to express a rupture with the past. The very same name given to the show prefigured an experimental and innovative show "without boundaries." [6] Despite being an exhibition projected to the "future," none of the artworks presented there included technological media, the works being produced mainly used traditional media, particularly painting on canvas.[7]

The 2013 Biennale seemed to have concentrated on this tendency. In this Biennale, computer art is almost non-existent in the main Giardini site, and it is interesting to see that one of the rare appearances of technology in the *Palazzo Enciclopedico*'s show is in the form of cardboard cut-outs in *Analogue Broadcasting Compression* by New Zealand-born artist Simon Denny (b.1982). Denny's work incorporates a collection of obsolete analogue equipment, mainly compressed television monitors, covered by trompe l'oeil inkjet printed canvases depicting realistic imagery of old machines, tangled wires and TV monitors. Two rare and remarkable examples that fully explore the connections between information technology and art fascinated me this year at the Biennale. They are exhibited – not surprisingly – outside the official Giardini. One is the inspiring work created by the Milan-based collective Studio Azzurro for the Vatican pavilion at the Arsenale. The Vatican, which is exhibiting at the Biennale for the first time, appointed curator Antonio Paolucci to explore the biblical theme of the origin of man and the universe. The exhibition is divided in three sections: *Creation*, *Un-creation*, and *Re-creation.* The first section, *In Principle (and beyond)* by Studio Azzurro is large-scale interactive video installation, where videos are projected on each wall of a dark room. Images of deaf-mutes and women prison inmates share their family stories there. The images move in response to the viewer's active participation, for instance by touching the projected image of a human form. Interactivity is enhanced in a way that all movements recorded on the four walls are processed in one single interactive projection that is cast from the ceiling to the floor in a central rotating image that fluctuates in slow movements among the viewers.

The other is the exhibition *Noise*, a Biennale side event curated by Bruno Barsanti and Alessandro Carrer at the Magazzini di San Cassian in Santa Croce. On the centenary of the publication of *The Art of Noise* by Futurist artist Luigi Russolo, whose publication appears at the entrance of *Noise* as a visual and literal quotation, the exhibition reflects on noise as a medium of artistic practice and communication. The concept of *Noise* has been inspired by the book *Immersion to Noise* (2011) by American artist Joseph Nechvatal, that maps out a broad-spectrum of aesthetic activity he calls the "art of noise" as an experience of excess. As Barsanti and Carrer explain in the exhibition catalogue, "The artists participating in the exhibition engage with this line of thought, assuming a *modus operandi* based on listening, or immersion, placing processuality in a privileged position with regard to the demands for representation."

Art and technology are fully interlinked in the works on display. These include *Telefunken anti* by Carsten Nicolai, where an audio signal produced from a CD player is connected to the video input of two monitors turned towards the wall, translating sound into an irregular sequence of light impulses only visible in the space between the monitor and the wall; *Aritmetiche Architetture Sonore* by Roberto Pubgliese, where speakers of various dimensions and power are suspended in the middle of a room and translate into sound the architectural measurement of the exhibiting space; Nechvatal's computer-robotic assisted painting *vOluptuary drOid décOlletage* and his video projection *Viral Venture*.

[1] Adrian Searle, theguardian.com, Friday 31 May 2013, online at http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/31/prada-venice-biennale-2013, accessed on 20 August 2013

[2] I have analysed this issue in my article "Shifts in the Curatorial Model of the Venice Biennale, 1895-1974," *Manifesta Journal 11*, 2011

[3] *The ACM/SIGGRAPH '86* was a travelling art show connected to the SIGGRAPH Conference that took place at the Convention Centre in Dallas. Patric Prince, chair of the 1986 SIGGRAPH exhibition, chose that year as a historical turning point to celebrate the 25th anniversary of computer art. To mark this anniversary Prince invited most computer art pioneers to present their works. The exhibition featured a total of 450 works and included 6 hours of animations, two projected installations and 18 interactive and online works. Among the artists participating to the show were Manuel Barbadillo, Paul Brown, Charles Csuri, Billy Culver, Jeremy Gardiner, Kenneth Knowlton, Masao Komura, Ben Laposky, Manfred Mohr, Vera Molnar, and Frieder Nake. A lecture presented at the Dallas Art Museum titled "Computer Art in the Mainstream" was presented by Patric Prince and artists Tony Longston and Barbara Nessim

[4] Bettettini, Gianfranco, (ed.), *Cronografie: il Tempo e la Memoria nella Societa Contemporanea*, ex cat., Venezia: La Biennale di Venezia, 1980

[5] Ascott, Roy, "Art, Technology and Computer Science," in 42. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: catalogo generale* 1986, ex. cat., edited by Biennale di Venezia, Milano: Electa, 1986, 187-8

[6] Szeemann, Harald, "Aperto 80 / Open 80 / Ouvert 80 / Offen 80" in *Biennale di Venezia, 39. Esposizione biennale internazionale d'arte.Catalogo della 39. Esposizione Biennale internazionale d'arte, Venezia*, ex. cat., Venezia: La Biennale di Venezia, 1980, 45

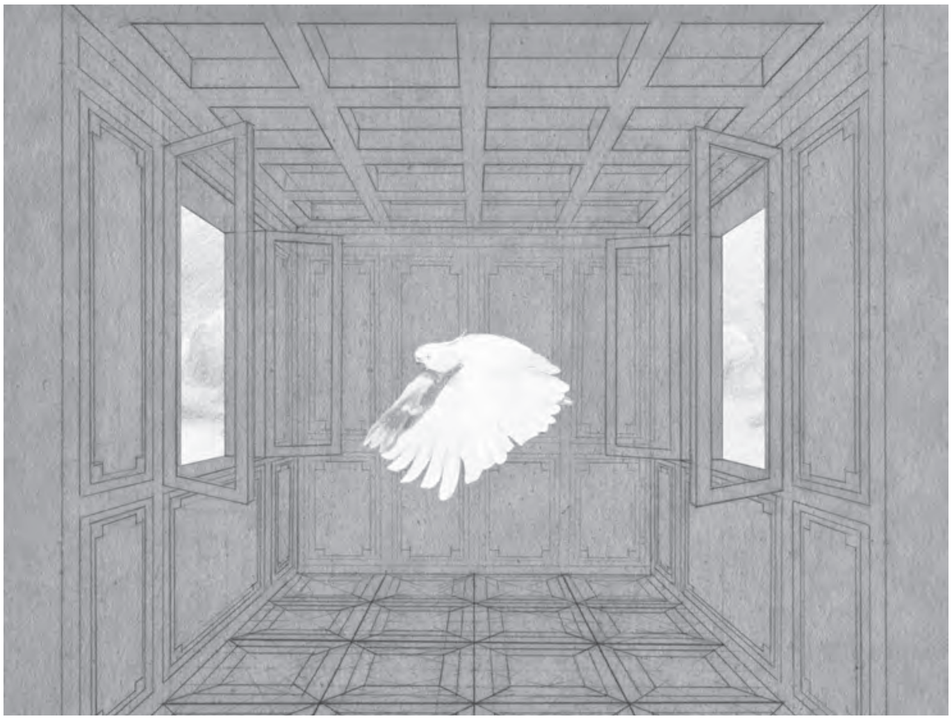
[7] In *Aperto 80* art critic and curator Achille Bonito Oliva presented his new concept "Transavanguardia." The movement, mainly an Italian phenomenon, rejected conceptual, symbolic and geometric art to focus on a return to emotions and craft. Main representatives of this tendency were Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola de Maria and Mimmo Paladino

Return Tickets Only

text de **ADRIANA OPREA**

O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția și *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare* sunt titlurile celor două proiecte care reprezintă România la Bienala de la Veneția în 2013. Ambele desemnează niște „obiecte" grele și complexe: cum spun ele explicit, o „retrospectivă" în Pavilionul Național și un „centru de reflecție" la Institutul „Nicolae Iorga" din Pallazo Correr. Lungi, titlurile atrag atenția asupra lor și trădează supraelaborarea conceptuală din spatele ambelor proiecte. Sensibilitatea culturală față de *reenactment*, sub toate formele lui, e performativă în Pavilion, intelectualizată la Institut. Se tot fac în ultima vreme *reenactment*-uri, performative sau nu; sunt poate printre cele mai interesante specimene de artă actuală (vezi *When Attitudes Become Form* de la Fondazione Prada, eveniment care a avut loc simultan cu Bienala).

Ceea ce și-a re-actualizat cu această ocazie Institutul „Nicolae Iorga" de la Veneția este mai întâi propriul spațiul de expunere, nu singur, ci cu aportul proiectului câștigător pe care l-a găzduit. E un alt spațiu, adică cel existent e de nerecunoscut: *black box*-uri și încăperi aurii, *desk*-instalații cu chestionare digitale, totul e nou. De unde fusese inert, spațiul a devenit deodată intens curatorial și asta se simte, se vede. Selecția artiștilor, apropo de curatoriat, e interesantă; sunt toți artiști cu care curatorul Anca Mihuleț lucrează de ceva vreme, o selecție bazată pe o subtilă afinitate electivă în cazul fiecăruia dintre ei, personal asumată în ansamblu. Irina Botea e o artistă care lucrează de câțiva ani cu ideea de *reenactment*, având câteva piese memorabile în spate (*delegated performances* în termenii lui Claire Bishop), și tot de ceva ani pot fi văzute filmele (și fotografiile) lui Nicu Ilfoveanu, cu o „estetică a memoriei" deja clasicizată în istoria noilor medii din România postcomunistă. Încă tineri, sunt doi artiști puternici. *Role-play*-ul, *reenactment*-ul și aproprierea sunt strategii la fel de consecvente în parcursul Oliviei Mihălțianu, iar Adi Matei are o inserție fină, un vizor cu bătaie discretă asupra cunoașterii enciclopedice. Sprijinit de o inteligentă istorie a falsului care însoțește chestionarul colectivului Apparatus 22, ambalajul intelectual eterogen (Winckelmann, Bredekamp, Mirzoeff, Krauss) în care a împachetat toate acestea la Pallazo Correr, o recomandă și pe Anca Mihuleț. Dintre candidaturile locale, cred că cele două proiecte românești câștigătoare sunt meritorii.
Și Pavilionul României este de nerecunoscut.



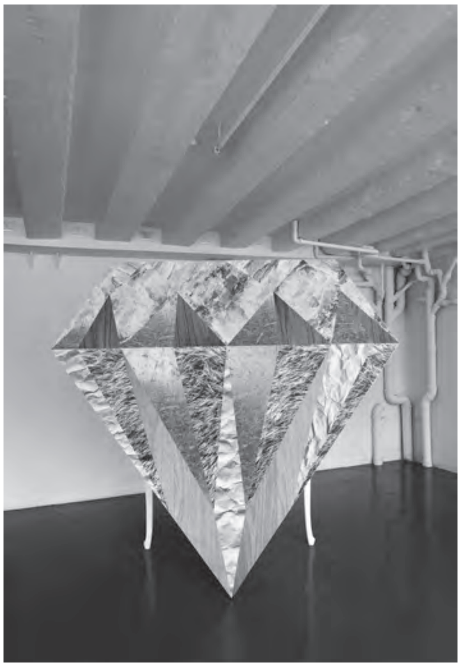
1

2

Cum spune curatorul Raluca Voinea, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* e dacă nu o critică, o detașare oricum de Bienala de la Veneția, față de ideea de bienală ca spectacol *object-oriented*. Presupunem că a fi subiect e întotdeauna ceva bun: emanciparea, ocuparea, activarea, performarea sunt toate în numele subiectului. Să fii obiect în schimb e întotdeauna ceva rău. Dar dacă a fi obiect nu e ceva atât de rău pe cât pare? Dacă obiectele și lucrurile pot elibera? (Hito Steyerl). Mai exact: niciodată corpurile unor performeri nu mi s-au părut mai fizice, mai pozitive și mai obiectuale ca acum, în pavilion. Niciodată hainele unor dansatori nu mi s-au părut mai pregnante, mai țipătoare în obișnuitul lor. Hainele lor uzate, obișnuite, oarecare. Niciodată o bluză de trening într-un *white box* nu mi-a apărut mai reală ca acum. Un obiect subiectivizat. În pavilion sunt corpuri, prezențe și subiectivizări, înlocuiri ale unor obiecte prin altele, subiectivizate.

Performerii *Retrospectivei* sunt obiecte instalate în spațiu care simt și mă privesc. Sunt oameni care se mișcă și stau într-un spațiu gol. Deși sunt mai mulți întotdeauna, par singuri; spațiul, de fapt, devine solitar, interiorizat, bucșit de subiectivitate. Ca și *reenactment*-ul, insul singur care performează într-o încăpere goală e un refren știut în arta contemporană. "A reenactment sells only return tickets in time" („Un *reenactment* vinde doar bilete de reîntoarcere în timp" – n.ed.), timpul se întoarce doar înapoi, e liniar și continuu (Jennifer Allen). La modul: se ia piesa din trecutul bienalei și se aduce piesa în prezent, prin corp. Aparent simplu. Unul din efecte e că astfel timpul e spațializat ca o scenă. Timpul și spațiul, istoria și geografia, suspensia (distanței, a diferenței) și suspansul (postura reconstituită, nemișcarea) se contopesc, doar că fuziunea e asimetrică. În timp, întotdeauna Vestul e contemporan cu prezentul, Estul trebuie să vină din urmă prin *reenactements*, să înghită timp și să consume spațiu (cum e spațiul pavilionului) pentru a ajunge la prezentul eliberator, la subiectul trăit aici și acum în obiecte (tot Jennifer Allen).
Un aici și acum etern pentru că *Retrospectiva*

3


4

e prezentată în catalogul ei minimal dintr-o înşiruire de *enactments*, la prezent, fără *re-*.

Într-adevăr, *performance*-ul din pavilion sfârşeşte totdeauna printr-o poză, o natură moartă cu oameni, un *tableau vivant*. Performerii traversează spaţiul şi se opresc undeva, adoptă o postură, compun „un tablou", compun „o scenă". Asta e enigma anunţată dinainte (se comunică totdeauna identitatea a ceea ce urmează să fie *reenacted*), pe care martorul, spectatorul trebuie să o descifreze apoi din nou. Identifici mental doar o parte din aceste „numere". Cum s-a zis despre *tableau vivant* din cinematografie, el e un *stage pictorialism*, dă un efect de colaj între medii, după cum uneori dansul are efectul unei imagini. *Tableau* însemna uneori în film ceva mai precis, un *coup de théâtre*, o înţepenire a tuturor personajelor pentru a oferi compoziţia ultimei imagini, totalizatoare, dintr-o scenă, sensul ei final. Nu doar că simţi ceva sculptural în fiecare poză finală din *Retrospectivă* (indiferent de statutul a ceea ce e *reenacted*; ce-i drept, sculpturi sunt câteva, dar şi desene, picturi, *performance*-uri, situaţii, locuri, obiecte imaginate). Însă nu ştiu dacă s-a observat ce complicitate este între performeri şi aparatul de fotografiat. Parcă nu am văzut niciun proiect în acest pavilion care să dea atât de bine în fotografie (în nişte imagini care circulă de altfel frenetic în presă). Fotografiile *Retrospectivei* sunt la fel de frapante pe cât e *performance*-ul ei. În ciuda minimalismului ei conceptual, fără zorzoane, retrospectiva e un proiect fotogenic şi sexy. De altfel, tocmai succesul lui de imagine, uriaş (atât la faţa locului, cât şi în presă) a stârnit scepticismul unora. Un proiect cu reînscenări, care pare înscenat la rândul lui pentru a inhala succes.
Prin *Centrul de reflecţie*, spaţiul de la Institut şi-a reinventat lumina, dimensiunile, proporţiile. La fel şi pavilionul prin *Retrospectivă*: toată lumea trebuie să fi observat cum cade lumina pe pereţi, pe bluze şi adidaşi, cum traversează spaţiul. E diferită de la o fotografie la alta, e oblică de la luminatorul unui spaţiul pavilionar pe care îl vezi atunci pentru prima dată. Nu l-ai văzut până acum, de fapt, nu ai fost niciodată mai conştient de existenţa lui şi de situarea ta în el (înregistrezi aceeaşi noutate, la altă scară, şi la Institut). Adâncimea tăcută a pavilionului gol descrie o scenă abstractă, două planuri cu o linie de orizont – spaţiul performativ prin excelenţă, iar performerii muşcă fără ezitare din această adâncime, când dintr-o jumătate a ei, când din cealaltă. Împart fictiv cutia spaţială în care ai păşit ca spectator în două: când schimbă poza apar în spatele tău şi te obligă să te întorci şi să reconstruieşti mental scena în perspectivă în cealaltă parte a pavilionului. Fotografia surprinde ceva din toate acestea şi mai ales transferă acest *stillness* al posturii din performance în *stillness* al imaginii, al reproducerii (ce vedem online în presă despre *Retrospectivă* sunt grupaje cu asemenea *still*-uri). De altfel, acelaşi efect de cameră te trimite fantasmatic la corpus-ul documentar de imagini, de reproduceri fotografice care trebuie să fi fost consultat pentru a face *Retrospectiva* (după cum referinţele eterogene ale *Centrului de reflecţie* te trimit la o bibliotecă borgesiană care îţi închipui că ar sta la baza conceperii lui). Titlurile „pozelor" sugerează eliptic originalele, lăsând memoria şi ficţionalul să se strecoare: *Enactment of a sculpture of a calf lying down* sau *Enactment of an embroidery depicting a girl playing an instrument*.

Deci obiect, postură, corp instalat în spaţiu, imagine, arhivă documentară, fotografie: *O retrospectivă imaterială* care are multă, multă materialitate. Şi Raluca Voinea şi Alexandra Pirici şi Manuel Pelmuş vin dinspre o zonă a artei româneşti actuale căreia Foucault, Deleuze & Guattari, Baudrillard, Benjamin, Marx, Zizek, Badiou, Rancière, Rogoff, Agamben, Negri îi sunt un fel de bluze de trening proprii. Problemele teoretice legate de

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Adi Matei, *Bird in a Room*, video HD, Blu-ray disk, 26''loop/ 32', 2012, detaliu din instalaţie, în expoziţia *Centru de reflecţie pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică din Veneţia, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul şi Galeria Krinzinger (p. 32)
Adi Matei, *Bird in a Room*, HD video, Blu-ray disk, 26''loop/ 32', 2012, detail from the installation, in the exhibition *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Stefan Jammer. Courtesy: the artist and Galerie Krinzinger (p. 32)
2 - Alexandra Pirici şi Manuel Pelmuş, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneţia*, Pavilionul României din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată: „Visul", pictură de Henri Matisse, cea de-a 25-a ediţie a Bienalei de la Veneţia, 1950. Foto credit: Eduard Constantin. Courtesy: artiştii (p. 32)
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Romanian Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Enactment of "The Dream", painting by Henri Matisse, the 25th edition of the Venice Biennale, 1950. Photo credit: Eduard Constantin. Courtesy: the artists (p. 32)
3 - Alexandra Pirici şi Manuel Pelmuş, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneţia*, Pavilionul României din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată: "Instant House", sculptură interactivă de Vito Acconci, cea de-a 39-a ediţie a Bienalei de la Veneţia, secţiunea Arte Vizuale, 1980. Foto credit: Eduard Constantin. Courtesy: artiştii
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Romanian Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Enactment of "Instant House", interactive sculpture by Vito Acconci, the 39th edition of the Venice Biennale: Visual Arts Section, 1980. Photo credit: Eduard Constantin. Courtesy: the artists
4 - Apparatus 22, *Portraying Simulacra*, obiect şi chestionar digital, 2012-2013, vedere asupra instalaţiei, în expoziţia *Centru de reflecţie pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică din Veneţia, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artiştii
Apparatus 22, *Portraying Simulacra*, object and digital questionnaire, 2012-2013, installation view, in the exhibition *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Stefan Jammer. Courtesy: the artists

artă, ideologie, context social și politic, activism, la care acești oameni sunt sensibili au apărut nu tocmai demult în mediul artistic românesc. Se poate spune că au intrat aici și au fost puse pe tapet, au pătruns în dezbaterea și în universul discursiv al artei românești actuale prin oameni ca ei. Voinea e editor al revistei IDEA de la Cluj și director al tranzit.ro (București), iar Pirici și Pelmuș sunt performeri pe care, cel mai la îndemână, lumea îi asociază în România cu o foarte interesantă și activă instituție culturală locală a ultimilor ani, Centrul Național al Dansului. Era firesc atunci ca *Retrospectiva* în conceptul ei să facă trimiteri la „economia post-fordistă", la „munca afectivă", la „precariat", la problema, formulată uman, a banilor fără număr cheltuiți la Veneția indiferent de contextul în care se produc lucrurile pe care ea le pune în scenă, la „critica sistemului", la „România ca țară de periferie", la muncă imaterială. Și, într-adevăr, *the working body of the artist*, concept bătătorit în arta contemporană, este aici evident, performerii *Retrospectivei* prestează în pavilion și sunt remunerați după un program de lucru.

În *Retrospectivă* ideea e simplă, producția e redusă, corpul e direct, munca e grea. În *Centrul de reflecție* ideea e eclectică, sofisticată, uneori confuză, dar artiștii sunt buni și articulați, iar producția e impecabilă. Poate tocmai pentru că pare să fi cerut un alt tip de muncă, al doilea proiect care reprezintă România la Veneția, *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare*, este al doilea. Adevărat, primul e evident mai tare, dar al doilea stă în umbra primului puțin pe nedrept. Ce vreau să spun e simplu: România are două reprezentări oficiale la Bienala de la Veneția. Da, e incorect să faci din una măsura celeilalte și poate părea ciudat să le compari, dar la urma urmei de ce nu? Se pot întâmpla lucruri pornind de aici. Aștept ediția în care una va fi *reenactment*-ul celeilalte.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

5 - Olivia Mihălțianu, *Smoking Room* (*Camera de fumat*), vedere asupra instalației (mobilier aurit, candelabru de Murano, tapet auriu, monitor), 2010-2013, în expoziția *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică din Veneția, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul
Olivia Mihălțianu, *Smoking Room*, installation view (gilded furniture, Murano chandelier, golden wallpaper, monitor), 2010-2013, in the exhibition *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Stefan Jammer. Courtesy: the artist
6 - Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*, Pavilionul României din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată în primul plan: „Umbră ținându-ți piciorul (Disperare)", sculptură de Auguste Rodin, cea de-a 2-a ediție a Expoziției Internaționale de Artă din Veneția, 1897. Lucrarea interpretată în planul îndepărtat: "Thirty are Better than One", serigrafie de Andy Warhol, cea de-a 41-a ediție a Bienalei de la Veneția: *Art and the Arts*, 1984. Foto credit: Ana Rață, Modernism.ro. Courtesy: artiștii
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale,* Romanian Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico.* In the foreground, enactment of "Shade Holding Her Foot (Despair)", sculpture by Auguste Rodin, the 2nd International Art Exhibition of the City of Venice, 1897. In the background, enactment of "Thirty are Better than One", silkscreen by Andy Warhol, the 41st edition of the Venice Biennale: *Art and the Arts*, 1984. Photo credit: Ana Rață, Modernism.ro. Courtesy: the artists

Return Tickets Only

text by ADRIANA OPREA

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale and *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt* are the titles of the two projects representing Romania at the 2013 Venice Biennale. They both represent difficult and complex "objects": as they explicitly state, a "retrospective" at the National Pavilion, and a "center for reflection" at the "Nicolae Iorga" Institute, in the Pallazo Correr. Lengthy, the titles draw attention to themselves and betray the conceptual over-elaboration behind both projects. The cultural sensitivity towards reenactment in all its forms is performative in the Pavilion and intellectualised in the Institute. Reenactments, performative or not, are quite popular nowadays and they might very well be some of the most interesting specimens in contemporary art (see *When Attitudes Become Form* in the Fondazione Prada, an event that took place simultaneously with the Biennale). The two Romanian cases have different grasps on the subject. First of all, the "Nicolae Iorga" Institute in Venice re-actualized its own exhibition space; not on its own, but with the aid of the winning project that it hosted. It is a different space, that is to say, the existing one is unrecognizable: black boxes and golden chambers, desk-installations with digital questionnaires, everything is new. From a feeling of inertness, the space has suddenly taken on an intensely curatorial air, and this can be sensed and seen. Speaking of curatorial aspects, the selection of artists is interesting – they are all artists with whom curator Anca Mihuleț has been working for quite a while now, a selection based on a subtle, idiosyncratic elective affinity to each of them, generally assumed in a personal way. Irina Botea is an artist who has been working for several years on the idea of reenactment, having produced some memorable works (dele-

5

6

gated performances, as Claire Bishop puts it); Nicu Ilfoveanu's films (and photographs) have also been available for several years, with an "aesthetics of memory" already classicized in the history of post-communist Romanian new media. While still young, they are two powerful artists. The role-play, the reenactment and the closeness are strategies that prove to be just as consistent in Olivia Mihălțianu's artistic path so far, while Adi Matei exhibited a delicate insert, a discreet peephole, directly targeting encyclopedic knowledge. Supported by an intelligent history of the forgery that accompanies questionnaire of Apparatus 22 collective, the heterogeneous intellectual veneer of "iconic" art history and visual culture (Winckelmann, Bredekamp, Mirzoeff, Krauss), in which she packaged all of the above at the Pallazo Correr, demonstrates her interests as curator. Among the various local applications, I believe that the two winning Romanian projects are full of merits. The Romanian Pavilion is also unrecognizable. As curator Raluca Voinea states, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* is, if not a critique, then a separation from the Venice Biennale as an object-oriented spectacle. We constantly assume that being a subject is always a good thing: emancipation, occupation, activation, performance, they are all in the name of the subject. Being an object, on the other hand, is always a negative experience. But what if being an object were not as negative as it seems? What if objects and things had the ability to liberate (Hito Steyerl)? More to the point: never have performers' bodies seemed to me more physical, more positive and more object-like than now, in the pavilion. Never have dancers' clothes seemed to me more poignant, more tawdry in their banality. Their worn, normal, everyday clothes. Never has a training jacket in a white box seemed more real to me than now – an object-turned-subject. The pavilion hosts bodies, presences and subjectivity, replacement of certain objects by others, subjectivized. The performers of the *Retrospective* are objects installed in the space, which feel and look back at me. They are people which move and stand in an empty space. Even though there are always more than one, they seem alone; the space itself becomes solitary, internalized, smothered by subjectivity. Just like the reenactment, the lonely individual performing in an empty room is a well-known topic in contemporary art. „A reenactment sells only return tickets in time", as time can only turn back, it is linear and continuous (Jennifer Allen). The idea is: take the piece from the Biennale's past and bring the piece to the present, through the body – apparently simple. One of the effects is that time is thus spatialized as a stage. Time and space, history and geography, suspension (of distance and difference) and suspense (the pose reenacted, stillness) merge, and yet the fusion is asymmetrical. In time, the West is always contemporary with the present, the East must catch up via reenactments, must swallow time and consume space (such as the pavilion space) in order to reach the liberating present, the subject lived in the here and now, within objects (Jennifer Allen, again). An eternal here and now, because the *Retrospective* is presented in its minimal catalogue as a chain of enactments, present tense, without *re-*. Indeed, the performance in the pavilion always ends in a pose, a still life with humans, a *tableau vivant*. The performers cross the space and stop somewhere, they adopt a certain posture, they compose "a painting", a "scene". This is the foretold enigma (the identity of what is to be reenacted is always stated beforehand), which the witness, the spectator must then decipher yet again. One mentally identifies only a part of these "numbers". As was stated about the *tableau vivant* in cinematography, it is a stage pictorialism, providing more of a collage effect between media, just as dance sometimes has the effect of an image. *Tableau* sometimes means something very precise in film, a *coup de théâtre*, a jamming of all characters in order to offer the composition of the final, totalizing image in a scene, its final significance. One feels something sculptural in every final pose in the *Retrospective* (regardless of the status of what was reenacted – although it's true, there are some sculptures, but also drawings, paintings, performances, situations, places, imagined objects). However, I do not know whether the complicity between the performers and the photo-camera was observed. I don't think I've ever seen a project in this pavilion that looks so good in photographs (which are frantically printed by the press, by the way). The photographs of the *Retrospective* are just as stunning as its performance. Despite its conceptual minimalism, its lack of embellishments, the retrospective is a sexy, photogenic project. Besides, the very success it enjoys as an image, which is enormous (both in situ and in the press), incited some skepticism. A restaging project, which seems staged in its own right in order to inhale success. Through the *Reflection Center*, the Institute space reinvented its light, its dimensions and proportions. Similarly, the pavilion underwent the same process through the *Retrospective*: everyone must have noticed the way the light was draped on the walls, on the blouses and on the sneakers, the way it crosses the space. It differs from one photograph to the next, it is oblique, from the skylight in the pavilion space that one sees for the first time. One has not seen it before, in fact, one has never been more aware of its existence and one's position relative to its presence (one registers the same novelty, to a different scale, at the Institute as well). The silent depth of the empty pavilion describes an abstract scene, two planes with one horizon – the performing space par excellence, and the performers tear into this depth without hesitation, either from one of its halves or from the other. They fictionally divide the spatial box in which one has stepped as a spectator, in two: when they change their pose, they appear behind you and force you to mentally reconstruct the scene in the other side of the pavilion. The photo-camera captures something from all this and, most of all, transfers this stillness of posture in performance into a stillness of image, of reproduction (the media and online coverage of the *Retrospective* is comprised of such stills). Besides, this same camera effect speaks about the images of the documentation corpus of photographic reproductions which must have been consulted in order to produce the *Retrospective* (just as the heterogeneous references at the *Center for Reflection* resemble a Borgesian library that one can imagine as a foundation for its conception). The "picture" titles offer elliptic suggestions to the originals, allowing memory and fiction to sneak in: *Enactment of a sculpture of a calf lying down* or *Enactment of an embroidery depicting a girl playing an instrument*. Thus, objects, poses, bodies installed in a space, images, archives of documents, photographs: *An Immaterial Retrospective* rife with materiality. Raluca Voinea, Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș belong to an area of contemporary Romanian art to which Foucault, Deleuze & Guattari, Baudrillard, Benjamin, Marx, Zizek, Badiou, Rancière, Rogoff, Agamben, Negri are like casual wear. The theoretical problems relating to art, ideology, social and political context, activism towards which these individuals are sensitive have been rather recent conquests of the Romanian artistic environment. It can be said that they stepped in and were placed in the spotlight, they invaded the discourse of Romanian contemporary art through people like them. Voinea is an editor of the IDEA magazine in Cluj, as well as director of tranzit.ro in Bucharest, while Pirici and Pelmuș are performers who are more likely associated, in Romania, with a very interesting and active cultural institution of recent years, the National Center of Dance. It was natural then for the *Retrospective* to reference the "post-Fordist economy", as well as "affective work", "precariousness", to the problem, humanely phrased, of endless money being spent in Venice, regardless of the context of the works being staged, to the "critique of the system", to "Romania as a peripheral country", to the immaterial work. And indeed, the working body of the artist, a well-established concept in contemporary art, is represented here, obviously, by the performers of the *Retrospective*, which perform in the pavilion and are paid according to a working schedule. In the *Restrospective*, the idea is simple, the production is reduced, the body is direct and the work is difficult. In the *Reflection Center*, the idea is eclectic, sophisticated, sometimes confused, but the artists are good and articulate and the production is impeccable. Perhaps precisely because it required a different type of work, the second project representing Romania in Venice, the *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, is second. True, the first is obviously more powerful, but the second is placed in its shadow in a slightly unjust manner. What I mean is simple: Romania has had two official representations in Venice. Yes, it is improper to use one as a measuring device for the other, and it may seem strange to compare the two, but the bottom line is, why not? Things can happen starting from here. I'm looking forward to the edition when one will be the reenactment of the other.

(Translation by Mircea Laslo)

Spectatorul ca performer la Veneţia

text de **MIRELA TANTA**

Un selfi *reprezintă fotografii pe care ni le facem nouă înşine, ţinând aparatul cu propria mână.*[1]

Cultura exhibiționistă a generației acestui mileniu, așa cum este ea reflectată de Facebook, Twitter și YouTube, avea nevoie de un anumit cuvânt pentru a surprinde nevoia crescândă a individului contemporan de a se produce în public și de a fi martorul exhibării altora. În acest fel a aparut cuvântul *selfi* – un termen care redă dorința de vizibilitate (a vedea și a fi văzut), dar și dorința de a fi auzit (a fi văzut a devenit acum sinonim cu a fi auzit). Un *selfi* are nevoie de un performer la fel de mult ca de un spectator. Săturat de imagistica seducătoare a capitalismului, privitorul contemporan își cere dreptul de a avea ceva de spus asupra mijloacelor de producere a acestei seducții. Dar poate oare consumatorul ca performer să submineze spectacolul pe măsură ce joacă în el sau nu face decât să-l consolideze prin imitarea mecanismelor sale? Așadar, dacă societatea performerului[2] devine noua paradigmă (pe urmele „societății spectacolului" a lui Guy Debord), ce i-ar mai rămâne de jucat unui membru al unei asemenea societăți? Cu alte cuvinte, dacă spectatorii celei de-a 55-a ediții a Bienalei Internaționale de la Veneția sunt cu toții performeri, expozițiile devin atunci un „spectacol fără spectatori"?[3]

Massimiliano Gioni, curatorul expoziției *Il Palazzo Enciclopedico*, pare să anticipeze această condiție a culturii noastre, declarând: „Enciclopedicul este un spectacol care ilustrează o condiție pe care o împărțim cu toții: noi înșine suntem media, canalizăm imagini sau uneori chiar ne trezim posedați de imagini". Gioni își apropriază o analiză mai timpurie a imaginilor urmărită de criticul de artă W.T.J. Mitchell în cartea sa *What Do Pictures Want?*. Pentru Mitchell, imaginile sunt situri de putere care transmit necesități, dorințe și cerințe proprii. Cum altfel ar putea imaginile să ne convingă, să ne seducă și să ne ceară lucruri, dacă nu ar fi entități animate? Ceea ce pare crucial în această schimbare ontologică este însuși spectacolul (imaginile devin entități animate, iar vizitatorii expozițiilor imagini/media). Spectacolul a peste 150 de artiști din 38 de țări prezentând opere de artă, de la picturi, sculpturi și instalații, până la dulăpioare umplute cu animale imaginare din lut, biblioteci miniaturale, jurnale niciodată menite expunerii sau colecții de păpuși și machete de case, spectacolul care include spectatorul ca pe un observator obsesiv al produselor propriei sale obsesii. *Il Palazzo Enciclopedico* se inspiră dintr-o altă sursă, dar de data aceasta reinterpretează utopicul *Il Enciclopedico Palazzo del Mondo* proiectat și patentat de Marino Auriti în 1955 ca un palat imaginar care ar găzdui toate realizările umane. În consecință, palatul lui Massimiliano concretizează un ideal: dorința de universalitate. Expunerea unei asemenea istorii utopice a cunoașterii marchează deopotrivă imposibilitatea idealismului său romantic, cât și spațiul nostalgiei pierderii sale. Vizitatorul *Palatului* devine martorul nemijlocit al eșecului universalității, tocmai pentru că nu are cum să descopere universalitatea promisă de acest sit enciclopedic al cunoașterii. Așadar, a răspunde la întrebarea „dacă își emancipează oare *Il Palazzo Enciclopedico* spectatorii" înseamnă a spune că nimeni nu poate fi un pur spectator al spectacolului utopiei, întrucât fiecare este o parte a acestui spectacol.

Această explozie materializată a dorinței de apartenență, privită de un spectator la fel de obsesiv, este oglindită în pavilionul românesc de o altă expoziție care face cu ochiul universalității[4], dar de această dată ca o tactică epistemologică subversivă. Cu proiectul lor, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*, Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș reflectă spectacolul cunoașterii din *Il Palazzo Enciclopedico* în cadrul unei alte întreprinderi universale: o retrospectivă. Cu alte cuvinte, o enciclopedie a obiectelor devine o retrospectivă a modului în care aceste obiecte funcționează și a modului în care ele antrenează atât performerul, cât și spectatorul. Pentru a realiza acest rezumat enciclopedic, un mic grup de performeri lucrând în echipă pun în scenă, în timpul programului de vizitare al expoziției, o selecție de 100 de opere de artă care au fost prezentate la Bienala de la Veneția pe parcursul lungii și ilustrei sale istorii, mergând până în anul 1895. Ce înseamnă punerea în scenă a unei imagini, a unui sunet sau a unei sculpturi? Ce efect are metamorfoza trecutului în prezent, a obiectelor în corpuri și a situațiilor în reconstituiri asupra spectatorului care intră într-o încăpere albă, dreptunghiulară, golită de toate, mai puțin de trupurile mișcându-se în spațiu? Atunci când trupurile performerilor se apleacă, se răsucesc, se târăsc și străbat în grabă camera pentru a juca un val, sau stau nemișcate pentru a juca un semnal radio, sau se așază unele peste altele pentru a ridica un perete, ceea ce este reconstituit nu ține de calitățile estetice ale operelor de artă din trecut, ci mai degrabă de efortul trupurilor care muncesc. Performerul joacă efortul.

În acest fel, *Retrospectiva imaterială* poate fi percepută ca o critică instituțională dezvăluind spectacolul bienalei din interior spre exterior. De asemenea, *Retrospectiva* rearanjează spectacolul, funcționând ca o arhivă concurentă a bienalei. Privitorul accesează istoria bienalei într-o nouă formă (ca *performance*), reținând noul conținut al celor 100 de lucrări (nemai)văzute. Astfel, a dematerializa Bienala de la Veneția înseamnă a o de-canoniza. În acest sens, *Retrospectiva imaterială* de-monumentalizează bienala, aducând în prim-plan aspectele tranzitorii, nefinisate, provinciale și accidentale ale

1

trupurilor omenești. „Lucrările noastre respiră, transpiră, tremură și te privesc" declară Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș. Performerii recreează de asemenea, cu trupurile lor, un spațiu al comunicării, fiindcă până și o singură privire implică deja o reciprocitate. Astfel, spectatorul, privat de obiectul material pe care să-și concentreze privirea, performează obiectul imaterial: a fi privit de ceea ce privești.

Complicând și mai mult această condiție de spectator-participant, curatorul Anca Mihuleț a transformat Noua Galerie a Institutului Român pentru Cultură și Cercetare Umanistică într-un spațiu de reflecție. Accesul la istorie creează căi diferite pe care le poate urma vizitatorul galeriei. Prezentând șase proiecte artistice, galeria devine un *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare* și este „concepută ca un centru pentru analiza istoriilor minore suspendate în spatele evenimentelor majore". Evitând promisiunea unei lecturi finite a istoriei, curatorul propune trei posibilități pentru perceperea expoziției: „Obsesia pentru istoria artei", „Parcursul imaginar al cunoașterii" și „Cronologie – posteritate – vizibilitate". Proiectul propus de Anca Mihuleț devine o chemare subtilă la participare. Absența finalității face vizibil însuși procesul de semnificare. De data aceasta, privitorul nu este hoinar în *Palatul Enciclopedic*, contemplându-și propria dorință obsesivă pentru universalitate, ci mai degrabă este vorba de o întâlnire reflexivă cu linia dintre istoriile oficiale și cele neoficiale, activate de participarea însăși. De data aceasta, spectatorul nu seamănă cu *flâneur*-ul lui Baudelaire care privește, dar nu atinge, ci mai degrabă devine un performer care se așază, fumează și privește printr-o gaură din perete.

Pentru a întruchipa pe deplin nevoia de semnificație a vizitatorului, întâlnirea cu lucrările de artă operează de fapt semnificația, prin faptul că vizitatorul este și frustrat, dar și liniștit de itinerarul galeriei care a fost lăsat deschis tuturor posibilităților. De exemplu, video-ul lui Adi Matei, intitulat *Bird in a Room*, transformă întâlnirea într-una voyeuristică. Situat în spatele unui perete de coridor, animația sa se ascunde acolo, forțând privitorul să contemple printr-o gaură mică o cameră cu două ferestre larg deschise înspre un cer senin, umbrit din loc în loc de nori. Mișcarea norilor acționează ca un ecou la zborul papagalului alb care ocupă centrul încăperii. Papagalul alb zboară într-o cutie închisă, decorată cu tipare simetrice, fie renascentiste, fie baroce. *Bird in a Room* concretizează metode recurente ale artei occidentale, ca de pildă perspectiva lineară și camera obscură. Dar cum poate performa o operă de artă o istorie în suspensie? Sau, altfel spus, ce alt discurs produce privitorul atunci când privește prin gaura din perete? Așteptarea de a deveni martor al unei istorii narative pare satisfăcută de scena utopică a unei păsări în zbor perpetuu. Se reîntoarce oare consumatorul de istorie oficială la care ne-am referit mai devreme în această expoziție? Papagalul va zbura atât timp cât privitorul își dorește ca el să zboare, atât timp cât privitorul efectuează actul de a privi. Cu toate acestea – și destul de ironic – tocmai persistența zborului neîntrerupt marchează finalul confruntării privitorului cu istoria. Pasărea continuă să zboare și fără privirea spectatorului. Așadar, *voyeur*-ul istoriei occidentale privește la propria sa condiție de producător și consumator de istorie.

În camera opusă utopiei vizibile prin gaura din perete, o proiecție a lucrării *Film Postale* de Irina Botea și Nicu Ilfoveanu prezintă un documentar despre trei case memoriale aparținând unui trio de personalități: Iulia Hasdeu, Nicolae Bălcescu și Cecilia Cuțescu-Storck. *Film Postale* subminează sistemele binare privat / public, trecut / prezent și oficial / neoficial, prezentând casele memoriale așa cum sunt ele construite de imaginarul povestitorului. Privitorul trece prin experiența acestui colaps al discursului oficial al istoriei, provocând la rândul său colapsul propriei sale condiții de spectator / participant. *Film Postale* cere – și construiește printr-o sofisticată poziționare retorică a subiectului – o perspectivă turistică. Spectatorul expoziției *Film Postale* este martor al istoriei acestor case de-a lungul celor mai extravagante momente ale lor, ca o serie de evidențieri într-un șir narativ altminteri banal. Casele memoriale devin o evadare din istoria oficială în același fel în care spațiile turistice devin o evadare dintr-o rutină anesteziată. Irina Botea și Nicu Ilfoveanu oferă spectatorului un șir narativ de imagini înrămate precum cărțile poștale, ceea ce permite perspectivei turistice să se reproducă, să fie recapturată și revizuită la infinit. Privitorul zăbovește asupra imaginilor din *Film Postale* așa cum turiștii zăbovesc asupra perspectivelor reificate de cărțile poștale. „Autenticitatea regizată"[5] a cărților poștale marchează nu atât eșecul perspectivei turistului de a căpăta acces la istorie în sine, ci momentul în care accesul la istorie este făcut posibil tocmai de efortul de a o masca.

În concluzie, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* și *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare* promit accesul la istorie nu prin regizarea vieților reale, așa cum este ea realizată de milioane de oameni pe Facebook. Aceste proiecte ne oferă acces la istorie dezvăluind poziția subiectivă a vizitatorului prin atragerea atenției în mod vizual, somatic și semiotic asupra regiei cotidiene a fascinației noastre față de universalitate, utopie și perspectivă turistică. Căutând extraordinarul în strădania umană, spectatorul Bienalei de la Veneția se trezește performer într-o existență banală.

2

[1] În august 2013 a fost anunțată intrarea cuvântului *selfi* în dicționarul oficial al limbii engleze
[2] Peggy Phelan, "Hinckley and Ronald Reagan: Reenactment and the Ethics of the Real" în *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, ed. Sven Luttiken, Rotterdam: Center for Contemporary Art, 2005, p. 147.
[3] Boris Groys. "Comrades of Time", *e-flux journal*, 12 septembrie, 2013, disponibil la www.e-flux.com
[4] *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* este performat de: Laura Andrei, Maria Baroncea, Vlad Basalici, Beniamin Boar, Serghei Chiviriga, Carmen Coțofană, Larisa Crunțeanu, Bogdan Drăgănescu, Paul Dunca, Cristina Găvruș, Paula Gherghe, Mircea Ghinea, Ioana Marchidan, Rolando Matsangos, Maria Mora, Cristi Nanculescu, Vlad Nemeș, Arcadie Rusu, Alexandru Secăreanu, Diana Spiridon, Gilda Stan, Jean Lorin Sterian, Iuliana Stoianescu, Cristina Toma
[5] John Urry, *The Tourist Gaze*, ediția a doua, SAGE Publications, 2002, p. 9. Urry discută cartea lui MacCannell, *The Tourist*, în care acesta analizează „spațiile turistice" organizate în jurul „autenticității regizate". MacCannel argumentează că în societatea modernă „autenticitatea însăși se îndreaptă înspre spațiul mistificării". Așadar, omul modern nu mai este capabil să perceapă realitatea așa cum este, ci doar realitatea așa cum este jucată. Capitolul 5 „Autenticitate regizată", University of California Press, 1999, pp. 91-108

(Traducere de Mircea Laslo)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Oliver Croy și Oliver Elser, *Cele 387 de case ale lui Peter Fritz (1916-1992), funcționar din Viena*, 1993-2008, selecție de 176 de modele din carton, hârtie și alte materiale, *Il Palazzo Enciclopedico*. (p. 36)
Oliver Croy and Oliver Elser, *The 387 Houses of Peter Fritz (1916-1992), Insurance Clerk from Vienna*, 1993-2008, selection of 176 models out of cardboard, paper, various materials, *Il Palazzo Enciclopedico*. (p. 36)
2 - *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare*, vedere din expoziție, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică din Veneția, *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: artiștii
Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt, exhibition view, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: the artists
3 - Irina Botea și Nicu Ilfoveanu, *Film Postale*, video still, film de 16 mm, proiecție în loop, 34'24'', 2013, în expoziția *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică din Veneția, *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: artiștii (p. 38)
Irina Botea and Nicu Ilfoveanu, *Film Postale*, video still, 16 mm film, loop projection, 34'24'', 2013, in the exhibition *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: the artists (p. 38)

The Viewer as the Performer at the Venice Biennale

text by MIRELA TANTA

A selfi *represents pictures taken of oneself while holding the camera at arm's length.*[1]

The Millennial Generation's exhibitionist culture as reflected on Facebook, Twitter and YouTube needed a word to capture the contemporary individual's heightened need to perform and witness others performing. Enter the *selfi* – a term which renders visible the desire for visibility (to see and to be seen), but also the desire for agency (being seen is now synonymous with being heard). A *selfi* demands a performer as much as a spectator. Saturated by the seductive imagery of capitalism, the contemporary viewer demands to have her say in the means of producing this seduction. But does the consumer as performer subvert the spectacle by performing the spectacle or merely reinforce it by mimicking its mechanisms? Therefore, if the society of the performer[2] becomes the new paradigm (following in the footsteps of Guy Debord's "society of the spectacle") what then would the inhabitant of such a society perform? In other words, if the 55th International Venice Biennale spectators are all performers, does then the show become a "spectacle without spectators"?[3]

Massimiliano Gioni, the curator of *Il Palazzo Enciclopedico*, seems to anticipate this condition of our culture declaring: "The Encyclopedic is a show that illustrates a condition we all share: we ourselves are media, channeling images, or at times even finding ourselves possessed by images." Massimiliano appropriates an earlier analysis of images pursued by the art critic W.T.J. Mitchell in his book *What Do Pictures Want?.* For Mitchell pictures are sites of power that convey needs, desires, and demands of their own. How else would images persuade us, seduce us, and demand things from us if they were not animated being? What seems crucial in this ontological switch (images become animated beings and walkers of the exhibition become images / media) is the condition of the spectacle itself. The spectacle of over 150 artists from 38 countries displaying artwork ranging from paintings, sculptures and installations to cabinets filled with imaginary clay animals, miniature libraries, journals never meant to be displayed, or collections of dolls and scale model houses includes the spectator as an obsessive observer of the products of its own obsession. *The Encyclopedic Palace* appropriates from another source but this time it reinterprets the utopian *Palazzo Enciclopedico* that Marino Auriti designed and patented in 1955 as an imaginary palace that would house all human achievements. Therefore, Massimiliano's palace reifies an ideal: the desire for universality. The display of such a utopian history of knowledge marks both the impossibility of its Romantic idealism as well as the site of nostalgia for its loss. The walker of the *Palace* witnesses firsthand for herself the failure of universality by failing to find the promised universality in this encyclopedic site of knowledge. Therefore to answer the question: "does *Il Palazzo Enciclopedico* loose its spectators?" is to say that no one just views the spectacle of utopia because everyone is part of the spectacle of utopia.

This materialized outburst of the desire to belong, gazed upon by an equally obsessive spectator is mirrored inside the Romanian Pavilion by another wink at universality, but this time as an epistemological tactic to subvert it. With their project, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş echo the spectacle of knowledge from the *Encyclopedic Palace* with another universal endeavor: a retrospective. In other words an encyclopedia of objects becomes a retrospective on how these objects function and on how they engage the performer as well as the spectator. To achieve this encyclopedic summary, a small group of performers working in teams perform during the opening hours a selection of 100 artworks that have been presented at the Venice Biennale during its long and illustrious history going back to 1895. What does it mean to enact an image, sound, or sculpture? What does the metamorphosis of past into present, of objects into bodies, and of situations into reenactments do to the spectator entering a white rectangular room voided of anything else other then bodies moving through space? When performers' bodies bend, twist, crawl and rush through the room to enact a wave, or stay still to enact a radio signal or pile up to raise a wall, what gets reenacted is not the aesthetic qualities of past artworks but the labor of bodies working. The performer performs labor.

In this way, *The Immaterial Retrospective* functions as an institutional critique exposing the spectacle of the biennale from the inside out. The retrospective also rearranges the spectacle by functioning as an alternative archive of the Venice Biennale. The viewer accesses the biennale's history in a new form (as performance) containing the new content of the hereto-nonexistent 100 works. Therefore to dematerialize the Venice Biennale is to de-canonize the Venice Biennale. Along these lines, *The Immaterial Retrospective* de-monumentalizes the Biennale by bringing forward the transitory, the unfinished, the provincial, and the accidental aspects of human bodies. "Our works breathe, perspire, shiver and look at you" declares Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş. The performers[4] also recreate with their bodies a space for communication because one look implies its reciprocation. Therefore the spectator deprived of the material object on which to lay his gaze performs the immaterial object: the looking back.

Further complicating this spectator-participant condition, curator Anca Mihuleţ transformed the New Gallery of the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research into a *reflection site*. Access to history creates alternative paths followed by the gallery walker. The gallery showing six artistic projects becomes a *Reflection Center for Suspended Histories. An*

3

4

Attempt and it is "conceived as a center for analyzing minor histories that have been suspended behind major events." Holding no promise for a finite reading of history, the curator proposes three possibilities of viewing the exhibition: "The Obsession with Art History," "The Imaginative Parcours of Knowledge," and "Chronology – Afterlife – Visibility." Anca Mihuleţ's project becomes a subtle call for participation. The absence of closure renders visible the meaning making process itself. This time the viewer is not the wonderer of the *Encyclopedic Palace* contemplating her own obsessive desire for universality, but rather a reflective encounter with the line between official and unofficial histories activated by participation. This time the spectator does not resemble Baudelaire's *flâneur* who looks but does not touch, but rather a performer who sits, smokes, and gazes through a hole in a wall.

To fully embody the gallery walker's search for meaning, the encounter performs the meaning by being frustrated as much as comforted by the open-ended itinerary of the gallery. For example, Adi Matei's video *Bird in a Room* turns this encounter into a voyeuristic one. Situated behind a hallway wall, his video hides there, forcing the viewer to gaze through a tiny hole at a room with two windows opened widely giving onto cumulus clouds floating across a clear sky. The motion of the clouds echoes the flying white parrot, which occupies the center of the room. The white parrot flies in an enclosed box decorated with Renaissance and Baroque symmetrical patterns. *Bird in a Room* reifies tropes of Western art such as the linear perspective and camera obscura. But how does the artwork perform a suspended history? To put it otherwise, what other discourse does the viewer perform when looking through the wall? The expectation to witness a narrative history seems gratified by the utopian scene of a perpetual flying bird. Does the earlier official history consumer make her return in this exhibition? The parrot will fly as long as the viewer wants it to fly, as long as the viewer performs the gaze. However – and ironically enough – the endless flying precisely in its persistence marks the end of the viewer's engagement with history. The bird continues to fly without the gaze of the spectator. Therefore the Peeping Tom of Western history gazes at his own condition as the maker and consumer of history. In the opposite room from the hole in the wall utopia, a screening of *Film Postale* by Irina Botea and Nicu Ilfoveanu presents a documentary of three memorial houses belonging to three personalities: Iulia Hasdeu, Nicolae Bălcescu and Cecilia Cuţescu-Storck. *Film Postale* collapses the binaries of private / public, past / present, and official / unofficial by presenting the memorial houses as constructed by the imaginary of the storyteller. The viewer experiences this collapse of the official discourse of history by collapsing in return his own condition of spectator / participant. *Film Postale* demands – and constructs through sophisticated rhetorical subject positioning – a tourist's gaze. The spectator of *Film Postale* witnesses the history of these houses through their most extravagant moments as a series of highlights out of an otherwise ordinary narrative. Memorial houses become an escape from the official history the same way as touristic places become an escape from the anesthetized routine. Irina Botea and Nicu Ilfoveanu offer the spectator a narrative of images framed as postcards, which enables the tourist gaze to be endlessly reproduced, recaptured, and reconsidered. The viewer lingers over images from *Film Postale* as tourists linger over gazes objectified by postcards. The "staged authenticity"[5] of postcards marks not the failure of the tourist gaze to have access to history as it is but the moment when access to history is made possible precisely by the effort to mask it.

To conclude, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* and *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt* promise access to history not by staging real lives as millions do on Facebook. These artists grant us access to history by unveiling the gallery walker's subject-position by calling visual, somatic, and semiotic attention to the everyday staging of our fascination with universality, utopia, and the tourist gaze. Searching for the extraordinary of human endeavor, the Venice Biennale spectator finds herself performing an ordinary life.

[1] In August 2013 it was announced that the word *selfi* will enter the official English dictionary
[2] Peggy Phelan, "Hinckley and Ronald Reagan: Reenactment and the Ethics of the Real" in *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, (ed.) Sven Luttiken, Rotterdam: Center for Contemporary Art, 2005, p. 147.
[3] Boris Groys, "Comrades of Time," *e-flux journal*, September 12, 2013, available at <www.e-flux.com>
[4] *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* is performed by: Laura Andrei, Maria Baroncea, Vlad Basalici, Beniamin Boar, Serghei Chiviriga, Carmen Coţofană, Larisa Crunţeanu, Bogdan Drăgănescu, Paul Dunca, Cristina Găvruş, Paula Gherghe, Mircea Ghinea, Ioana Marchidan, Rolando Matsangos, Maria Mora, Cristi Nanculescu, Vlad Nemeş, Arcadie Rusu, Alexandru Secăreanu, Diana Spiridon, Gilda Stan, Jean Lorin Sterian, Iuliana Stoianescu, Cristina Toma
[5] John Urry, *The Tourist Gaze*, Second Edition, SAGE Publications, 2002, p. 9. Urry discusses MacCannell's book *The Tourist* where he analyses "tourist spaces" organized around "staged authenticity." MacCannel argues that in modern society "authenticity itself moves to inhabit mystification." Therefore the modern men are not capable to experience reality as it is, but a reality that is acted out. Chapter 5, "Staged Authenticity," University of California Press, 1999, pp. 91-108

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

4 - Alexandra Pirici şi Manuel Pelmuş, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneţia*, Pavilionul României din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată: „Holul hotelului", pictură de Edward Hopper, la cea de-a 26-a Bienală de la Veneţia, 1952. Foto credit: Alexandra Pirici. Courtesy: artiştii
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Romanian Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Enactment of "Hotel Lobby", painting by Edward Hopper, the 26th Biennale di Venezia, 1952. Photo: Alexandra Pirici. Courtesy: the artists
5 - Olivia Mihălţianu, *Smoking Room*, vedere asupra instalaţiei cu artista fumând, în expoziţia *Centru de reflecţie pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică din Veneţia, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul
Olivia Mihălţianu, *Smoking Room*, installation view with the artist smoking, in the exhibition *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Stefan Jammer. Courtesy: the artist

5

O cotitură tacită

text de **LOUISE ANNE D. MARCELINO**

Aspirația spre cunoașterea absolută a fost și este un impuls constant al umanității, o dorință de a înțelege în totalitate cosmosul sau de a-i prinde esența. Pentru a ține sub control fluxul imprevizibil al naturii sunt invocate uneori forțe supranaturale, alteori înțelepciunea bătrânilor și, pentru elucidare, se recurge chiar la precizia științei. Predispoziția oamenilor de a relaționa unii cu alții se manifestă în constituirea de unități sociale și de societăți prin care o persoană își descoperă locul într-un ansamblu de elemente și coordonate. Această dinamică se bazează pe ideea că indivizii pot aparține oricărui loc de pe glob trecând printr-un proces în care toleranța, dar și tensiunile sau negocierile de putere își spun cuvântul. Alimentată de imaginația în continuă expansiune și de dorința de a descoperi ce se află dincolo de limitele cunoscute deja, oamenii explorează lumi străine de vecinătățile personale. Cartografierea unor noi teritorii lărgește orizonturile mentale și afirmă posibilitatea, dar și pericolul extinderii plajei experienței umane. Pe măsură ce se întâmplă acest lucru, culturile se contopesc într-un flux al observației, documentării și acumulării. Dorința generalizată de glorificare a capacităților omului este exprimată cel mai elocvent în formarea unor noi structuri de putere și în consemnarea meticuloasă a istoriei, ceea ce scoate la iveală failibilitatea și slăbiciunea umană. Dar, cu toate acestea, ambiția de a forța limitele cunoașterii rămâne o tendință simptomatică.

Cea de-a 55-a ediție a Bienalei de la Veneția se inspiră din *Il Palazzo Enciclopedico*, un muzeu fictiv imaginat de artistul italiano-american Marino Auriti. Spiritul acestei fantezii reflectă dorința utopică de a aduna toate formele cunoașterii într-un singur loc, după cum pune problema directorul artistic al ediției din acest an, Massimiliano Gioni. Cu toate că s-a realizat doar o machetă a acestui proiect enciclopedic, rezonanța sa poate fi resimțită astăzi la fel de puternic ca în trecut. Surprinderea microcosmosului lumii nu a fost doar visul lui Auriti. Regăsim aceeași aspirație în cabinetele princiare ale Europei secolelor XVI-XVIII, care au întărit pretenția monarhiei la belșug, pe măsură ce reprezentanții ei deveneau custozii entuziaști ai unei largi game de obiecte, de la cele prețioase și frumoase până la cele stranii și exotice, adunate din toate colțurile globului. Eforturile de cucerire și dorința de a salva cultura materială persistă în muzee pentru a-și îndeplini funcțiile interpretative în slujba memoriei, a patrimoniului și a educației. Muzeele de acest fel găzduiesc discursuri care articulează narațiuni mărețe, permițând statului și unei mâini de privilegiați să-și legitimeze puterea. Dar până și în zilele noastre descoperim că majoritatea muzeelor aplică această legitimare devenind fortărețe pline cu obiecte de care se pot fixa discursuri multiple. Muzeul ca un accesoriu al societăților moderne este în continuare susținut cu precădere de prezența fizică a obiectelor: opere de artă bazate pe obiect, indexuri ale culturii și idei care exaltă realizările umane de-a lungul istoriei.

Il Palazzo Enciclopedico se conturează în cadrul Bienalei ca platformă și ca metaforă. Dispunerea pavilioanelor naționale, în special în contextul istoric al Veneției, face din bienală un spațiu de întâlnire care propune varii forme de dialog. Ca o mult așteptată expoziție internațională de artă, Bienala adună laolaltă pavilioane, artiști, muncitori în domeniul culturii și organizatori de evenimente, împreună cu alți participanți în circuitul artistic. Întâlnirea cu un pavilion național este o întâlnire inițială, prin delegație, cu o / altă lume. Ca produs secundar al condiției globale contemporane, a intra într-un pavilion înseamnă a surprinde aspecte ale unei lumi specifice – istoria politică a unei națiuni, speranțele, aspirațiile și neliniștile unui popor, așa cum le articulează un artist sau echipa unei expoziții, toate făcute posibile de o mulțime de reprezentanți și operatori culturali de toate felurile. În timp ce bienala poate fi un spațiu discursiv deschis dialogului și reflecției critice, ea este de asemenea o scenă pe care imagini ale măreției, spectacolului și avangardei sunt proiectate în mod eficient ca semne ale progresului și inovației și, în cele din urmă, ale puterii. Este un spațiu politic care demonstrează o formă de ordine mondială. Exclude și înăbușă anumite voci, încearcând, în egală masură, să includă și să provoace sisteme existente prin limbajele și dinamica artei contemporane.
În paralel, adesea, cu ideea de prestigiu, se poate vorbi despre un fir narativ principal al unei expoziții, orchestrat de un singur autor/curator. Această persoană este în general cineva care a obținut un renume internațional sau un capital social bazat pe confirmarea și succesul unor expoziții organizate în diferite părți ale lumii. O expoziție spectaculoasă a unor artiști recunoscuți poate fi imaginată doar într-un pavilion sprijinit în mod generos de instituții culturale naționale și de organizații private. Cu toate acestea, în ultimii ani, bienala a început să fie percepută ca un spațiu propice pentru reflecție și activism. Au existat inițiative pentru revizuirea modelului actual al bienalei. Multiple expoziții au fost încredințate simultan mai multor curatori, pentru a submina noțiunea unei voci auctoriale unice. S-au luat în considerare grupuri generatoare de idei și colaborări, ca abordări concurente ale producției de expoziții. *Performance*-urile, crearea de programe și documente educaționale au descentralizat paradigma „marii expoziții" și au început să se îndrepte spre o direcție democratică în formarea discursului.

Pe fundalul maiestuos al Veneției istorice, privitorul își poate găsi liniștea în expoziții de artă care prezintă o suită de parametri estetici diferiți. Există un număr de opere de artă la Bienala de la Veneția din 2013 care se îndepărtează de cultul obiectului și se mișcă înspre forme mai diafane și mai umile, exprimând stringența și contradicțiile condiției umane contemporane. După marele cutremur din estul Japoniei, pavilionul național al

1

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Pavilionul Japoniei la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico, Abstract speaking – sharing uncertainty and collective acts*, artist: Koki Tanaka, curator: Mika Kuraya. Foto credit: Italo Rondinella. Courtesy: la Biennale di Venezia (p. 40)
Pavilion of Japan at the the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Il Palazzo Enciclopedico – Abstract speaking – sharing uncertainty and collective acts*, artist: Koki Tanaka, curator: Mika Kuraya. Photo credit: Italo Rondinella. Courtesy: la Biennale di Venezia (p. 40)
2 - Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*, Pavilionul României din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată: „Cercul negru", pictură de Kazimir Malevich, Pavilionul URSS la cea de-a 14-a ediție a Expoziției Internaționale de Artă a Orașului Veneția, 1924. Foto credit: Alexandra Pirici. Courtesy: artiștii
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Romanian Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Enactment of "Black Circle", painting by Kazimir Malevich, USSR Pavilion, 14th International Art Exhibition of the City of Venice, 1924. Photo credit: Alexandra Pirici. Courtesy: the artists

acesteia prezintă scene de supraviețuire în urma unui dezastru. Expoziția *Abstract Speaking: Sharing Uncertainty and Collective Acts* reflectează asupra diverselor niveluri la care oamenii din Japonia s-au confruntat cu efectele cutremurului. De asemenea, ea contemplă impactul pe care acesta l-a avut asupra vieților oamenilor. Spațiul expozițional a devenit un loc de întâlnire în care neliniștile despre viitor sunt articulate în mod clar. Transformat într-un spațiu al dezordinii, pavilionul japonez reciclează fragmente din expoziția de anul trecut de la Bienala de Arhitectură și le juxtapune cu diverse obiecte găsite și documentări ale unor gesturi colective. Spectatori din categorii sociale diferite sunt reuniți într-o experiență a precarului și o examinare a modului în care reacțiile comune ale oamenilor favorizează mecanismele – potrivite și practice – prin care se face față unor asemenea evenimente.

Cele două fețe ale expoziției naționale românești la Bienala de la Veneția din 2013 prezintă un caz interesant. Pavilionul românesc din Giardini, clasic și auster, construit în 1938, de la intrare pare a fi un spațiu gol. Lumina emană din tavan și prin intrarea arcuită. Nu există nici picturi de mari dimensiuni, nici instalații complexe. În schimb, performeri îmbrăcați în haine de zi cu zi se amestecă printre spectatori, în lipsa unei scene. Aceștia iau în stăpânire spațiul pantagruelic al pavilionului cu declarații și mișcări corporale ample: contorsiuni, aplecări și întinderi, ținând uneori anumite posturi pentru câteva minute. Performerii învăluie spectatorii cu prezența lor, acțiunile lor în timp real interpretează istoria de peste o sută de ani a Bienalei. Inspirat denumită *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*, prezentarea se opune fixării în vreo formă sau semnificație. Spațiul este transformat într-un sit care facilitează schimbul de experiență între performeri și audiență.

Alegerea de a renunța la capitalul material în expoziție a fost una intenționată. Se poate presupune că o astfel de alegere ar fi putut foarte bine să fie o reacție la sumele enorme de bani cheltuite pentru necesitățile expoziționale la bienală. Acest tip de rezistență este una responsabilă, luând poate în considerare recesiunea economică prin care trece acum Europa împreună cu alte părți ale lumii. Cu toate că pavilionul nu a necesitat construcții majore sau vreun obiect, în fond, pregătirile sunt totuși laborioase. Performerii locuiesc în Veneția pe întreaga durată a Bienalei. Rezistența lor ca profesioniști creativi e testată în mod constant. Capacitatea performerilor de a depăși oboseala, de a-și ajusta acțiunile în funcție de fluxul audienței, de a repeta în continuu fragmentele este, fără exagerare, un tur de forță mental și emoțional al trupului. Munca umană implicată în pavilionul României din 2013 este un comentariu afectiv asupra migrațiilor la care e expusă România, asupra mobilității sociale și a diasporei. Este o reevaluare a artei, a istoriei și a istoriei artei sub patronajul bienalei. Performerii atacă fortăreața istoriei ca entitate fixă, neschimbată și plină de autoritate. Prin reluarea operelor de artă prezentate de-a lungul unui secol de bienale venețiene, istoria este prezentată ca un construct ce capătă vitalitate prin acte de participare și de reinterpretare.

Subiectivitatea istoriei este articulată și într-o altă reprezentare a României la Bienala de la Veneția. Un spațiu din clădirea de secol XVII a Institutului Român pentru Cultură și Cercetare Umanistă din Palazzo Correr este transformat în *Centrul de reflecție pentru istorii suspendate*. Cu toate că este mai modestă ca scară, expoziția conține elemente discursive semnificative. Compusă din proiecții video, instalații și o lucrare bazată pe internet, expoziția îi oferă spectatorului ocazia să-și construiască un anumit grad de intimitate pe măsură ce se scufundă în proiecții video lungi și piese interactive. Expoziția se apropie de subiectul istoriei, atentă la tendința ei de a fi monolitică. *Centrul de reflecție* recunoaște narațiuni minore și concurente care, de obicei, nu apar în discursul istoric dominant.
În dialog cu propunerea curatorială, în spațiu găsim un conglomerat de țevi false. Văruite și întinse într-un colț din interiorul clădirii, prezența lor este subtilă, dar imposibil de ignorat, chiar dacă nu se află în prim-plan. Ironiile din *Sanitary Installation* a lui Sebastian Moldovan ne amintesc de procesele selective implicate în a vedea și a pricepe, acte care modelează, printre altele, înțelegerea noastră a istoriei artei. În construcția narațiunilor istorice, în special ale marilor personalități, există o tendință de ignorare a anumitor aspecte ale vieților lor, aspecte considerate triviale și nedemne de emulație. În lucrarea Irinei Botea și a lui Nicu Ilfoveanu, intitulată *Film Postale*, trei case memoriale locuite odinioară de personalități distincte ale istoriei române sunt explorate ca spații în care inserția unor noi istorii și-ar putea găsi un loc. Acestea din urmă pornesc de la custozi și curatori care invocă amintiri și perspective asupra indivizilor comemorați. Oamenii care locuiesc în aceste case demonstrează o legătură profundă cu spiritul locului și un angajament neclintit pentru a păstra amintirile vii. Pe măsură ce custozii conduc vizitatorii în tururi zilnice, poveștile sunt îmbogățite cu reconstrucții subiective ale trecutului. În acest sens, istoria devine proprietatea cuiva. Ea este consolidată și apropriată în funcție de suita de realități a privitorului.

Stări contradictorii de teamă și dorință sunt făcute sensibile în *Fire Followers* și *Portraying Simulacra*. Într-o serie de interviuri fictive, indivizi propun moduri incredibile, aproape de negândit, de excludere a artei, pentru a face loc unor noi lucrări. Eradicarea unor obiecte de artă propriu-zise, respectate datorită unor instituții care le saturează cu valoare, cum ar fi, de pildă, muzeele, pare o propunere radicală. Regizoarea Karolina Bregula ne pune față în față cu această provocare: pierderea acestor semne ar putea oare să semnifice posibilitatea rescrierii istoriei artei?

Întrebările pregătite de colectivul Apparatus 22 în *Portraying Simulacra* chestionează ideile noastre despre autenticitate în societatea contemporană, profund supusă pieței și mass-media. Poate mai important decât capacitatea de a distinge între fals și real în cazul produselor, artiștii îi provoacă pe cei care răspund la chestionare să devină mai critici în ce privește deciziile pe care le iau, pornind de la convingerea fundamentală că există forțe mai puternice în joc și că terenul e unul neregulat. Eficacitatea lucrării se află în

forma care le permite celor care răspund să examineze sistemele personale de valori aflate adesea în conflict, modelate de o multitudine de forțe existențiale, socio-istorice și politice.

Simulările din *Smoking Room* și *Bird in a Room* sunt caracterizate de limite și așteptări. Problematizând ideea marcării spațiului în sens literal și figurativ, lucrarea *Smoking Room* a Oliviei Mihălțianu este o instalație care recreează camera aurită a Reginei Maria a României, construită în secolul al XIX-lea. Este o cameră privată separată, care îi permitea reginei actul personal și emancipator al fumatului. Camera e reinterpretată în cadrul expoziției ca un spațiu tăcut, debordând de vopsea aurie și accentuată cu un candelabru roșu aprins din sticlă de Murano. Spectatorul se poate așeza în fotoliu și se poate relaxa în fața perspectivei oferite de fereastră. Reimaginarea spațiului și reconstituirea artistică a fumatului îl invită pe privitor să perceapă personajul istoric dintr-o poziție privilegială, nu una marginală. Actul de a fuma sfidează ideile tradiționale despre decență la care trebuiau să se supună femeile, mai ales cele din clasa nobilă. Invocând memoria unei regine, lucrarea problematizează în mod oblic reprezentarea femeilor în narațiunile istorice și valoarea rolurilor pe care le joacă în societățile cărora le aparțin. În cadrul instalației *Bird in a Room* de Adi Matei, o pasăre animată bate neîncetat din aripi într-o încăpere. Zborul său pare zadarnic, prinsă cum e între patru pereți, incapabilă să-și găsească o direcție și să-și obțină libertatea. Acțiunea păsării pare să întruchipeze marșul nostru continuu prin cunoaștere și istorie. E ca și cum am deveni conștienți de prizonieratul într-o capcană perfectă, construită de noi înșine. Astfel, înțelegem lumea pe care am construit-o tocmai în acest spațiu îngrădit. Spațiul devine fundația acțiunilor noastre și inspirația de a ne mișca odată cu curentul sau de a zbura împotriva sa.

Expozițiile discutate aici iau o întorsătură tacită. Aceste inițiative privilegiază umanitatea experienței, sau experiența umanității. Cunoașterea lumească poate fi căutată în forme mai diafane, mai modeste, și în situații care necesită empatie, înțelegere și deschidere. Sunt răspunsuri valide la spiritul utopic pe baza căruia este construit *Il Palazzo Enciclopedico*. Supraviețuirea prin istorie este, până la urmă, un triumf vrednic de apreciat.

(Traducere de Mircea Laslo)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

3 - Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, *O retrospectivă materială a Bienalei de la Veneția,* Pavilionul României din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată: „Germania”, de Hans Haacke, Pavilionul Germaniei la cea de-a 45-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Cardinal Points of the Arts*, 1993. Foto credit: Eduard Constantin. Courtesy: artiștii
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale,* Romanian Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*. Enactment of “Germania”, by Hans Haacke, German Pavilion at the 45th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Cardinal Points of the Arts*, 1993. Photo credit: Eduard Constantin. Courtesy: the artists

3

A Tacit Turn

text by LOUISE ANNE D. MARCELINO

The quest for knowledge has been a long-standing aspiration of mankind. It has been a dream to muster an understanding of the cosmos, if not to grapple its essence. To subdue nature's unpredictable flux, voices of the spirits and the wisdom of elders are sought, if not the lens of Science for elucidation. The predisposition to relate with others manifests itself in the formation of social units and societies, where a person discovers a position in the larger constellation of things. This dynamic relies on the idea that individuals can be cosmopolitan through processes of acceptance, tensions, and resistances. Fueled by an ever-expanding imagination and the desire to discover what lies beyond the fringes, worlds far away from one's own surroundings are explored. Charting new territories widens a person's scope of vision and affirms the possibility (and danger) of enriching the breadth of human experience. Spaces are mapped; exchanges take place, while cultures become enmeshed in streams of observation, documentation, and collection. The pervasive wish to glorify human capacity is expressed most eloquently in the forging of power structures and the meticulous writing of history. Human fallibility and weaknesses are exposed in the process. The resilience to push the limits of knowing, however, remains a chronic tendency.

The 55th International Art Exhibition of the Venice Biennale takes inspiration from *The Encyclopedic Palace*, an imaginary museum envisioned by the Italian-American artist Marino Auriti. The spirit of this imagination reflects the utopian desire to gather all forms of knowledge in one place, as this year's artistic director Massimiliano Gioni puts it. While only a scale model was realized, its resonance can be felt just as strongly today as it had been in the past. To capture the world's microcosm, is not a dream unique to Auriti. We find the touch of this aspiration in the princely cabinets of 16th-18th century Europe, which reinforced the monarchy's claim to wealth as they became eager custodians of a wide gamut of objects, ranging from the precious and the beautiful to the strange and exotic, collected from various corners of the globe. As royal collections and properties of powerful individuals were transformed into public museums, the state charged the institution with the benevolent task of educating citizens. Strains of conquest and the desire to salvage material culture persist in museums in order to carry out interpretive functions for remembrance, patrimony, and education. Museums of such kind harbor discourses that articulate grand narratives, enabling the

4

state and a privileged few to legitimize their power. But even in this day and age, we find that majority of museums exercise this legitimacy through a stronghold of objects upon which multiple discourses can be anchored. The museum as a national and cultural fixture of modern societies is still very much affirmed by the physical presence of things: object-based artworks, indexes of culture and ideas that exalt human achievements throughout the course of history. Knowledge production is based on that which is explicit and comprehensible through varied, systematic modes of interpreting.

The Encyclopedic Palace as a platform and metaphor takes shape in the Biennale. The accommodation of national pavilions, particularly in the history of Venice, situates it as a gathering place that proffers various forms of exchange. As an anticipated international art exhibition, the Biennale brings together pavilions, artists, cultural workers, and event organizers, among others in the circuit, in a single compound. An encounter with a national pavilion is an initial, vicarious encounter with an/other world. A by-product of the contemporary global condition, to enter a pavilion is to glean aspects of a particular world – a nation's political history, peoples' hopes, aspirations, and anxieties as articulated by the artist/s and the exhibition team; and made possible by a string of cultural envoys and movers of all sorts. While the Biennale can be a discursive space open to dialogue and critical reflection, it is also a stage where images of grandeur, spectacle, and the avant-garde are effectively projected as indications of advancement and innovation; and ultimately of power. It is a political space that demonstrates a kind of world order. It excludes and silences voices, much as it attempts to include and challenge existing systems through the language and dynamics of contemporary art. Often paralleled with ideas of prestige, one can speak about a grand exhibition narrative orchestrated by a single author/curator. This person is normally someone who has achieved international renown and has gained an impressive social capital through a track record of blockbuster exhibitions curated in various parts of the world. A spectacular exhibition by acclaimed artists can only be imagined in a pavilion generously supported by national cultural institutions and private organizations. In the recent years, however, the Biennale began to be seen as a site ripe for reflexivity and activism. There were initiatives to revise the current Biennale mold. Several exhibitions were entrusted in the hands of several authors to collapse the notion of a single curatorial voice. Think tanks and collaborations were considered as alternative approaches in exhibition making. Performances, creation of documents and education programs decentralized the grand exhibition paradigm and geared towards a democratic direction in discourse formation.

Amid the majestic backdrop of historic Venice, solace can be found in art exhibitions that present a different set of aesthetic parameters. There are several artworks in the 2013 Venice Biennale that veer away from the cult of the object and move on to less tangible, humbler forms imparting urgencies and contradictions of the present human condition. After the great earthquake in Eastern Japan, the national pavilion of Japan offers us scenes of survival after a disaster strikes. The exhibition *Abstract Speaking: Sharing Uncertainty and Collective Acts* reflects on the various levels people of Japan have experienced the effects of the quake. It contemplates the impact it had on people's lives. The exhibition space has become a venue where anxieties about the future are clearly articulated. Transformed into a site of disarray, the Japan Pavilion recycles fragments of last year's exhibition at the Architecture Biennale and juxtaposes them with found objects and documentations of collective acts. Viewers from various backgrounds are enjoined to experience a state of precariousness and to examine how people's shared responses facilitate coping mechanisms that are both sensitive and practical. The two faces of the Romanian national exhibition in the 2013 Venice Biennale present an interesting case. The austere, classical Romanian Pavilion in Giardini della Biennale built in 1938 seems to be a hollow ground upon entry. Light emanates from the ceiling and in the arched doorway. There are neither large-scale paintings nor complex installations. Instead, performers garbed in casual attire blend in with the viewers in the absence of a stage. They fill the gargantuan space of the pavilion with loud pronouncements and bodily movements: contortions, bends, and stretches; sometimes holding poses for a few minutes or so. Performers envelope the viewers with their presence, their live actions interpret the Biennale's one hundred-year history. Aptly titled *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale,* the presentation resists fixity in form and meaning. The space is activated as a site that facilitates an exchange of experience between performers and audience.

The choice to forego material capital in the exhibition was a deliberate one. One might assume that such a choice may well be a reaction to the huge sums of money spent for exhibition requirements in the Biennale. This kind of resistance is a responsible one, while perhaps considering the current economic recession being experienced in Europe and other parts of the world. While the pavilion did not involve a major construction or any object for that matter, the preparations are nonetheless fastidious. The performers stay in Venice for the entire duration of the Biennale. Their endurance as creative professionals is always challenged. The capacity of the performers to overcome weariness, to adjust their actions to the flux of audience, to continuously rehearse the pieces, is, to say the least, mental and emotional feats of the body. The human labor involved in the 2013 Romanian Pavilion is an affective commmentary on the country's history of migration, social mobility, and displacement. It is a re-

evaluation of art/history under the mantle of the Biennale. The performers challenge the stronghold of history as fixed, unchanging, and authoritative. In revisiting artworks presented in the century-old run of the Biennale, history is presented as a construct that can achieve vitality through acts of participation and reinterpretation.

The partiality of history is yet articulated in another Romanian representation in the Venice Biennale. A space in the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in the Palazzo Correr is transformed into a *Reflection Centre for Suspended Histories*. While much humbler in scale, this exhibition contains significant discursive elements. Comprising videos, installations, and an internet-based piece, the works allow the viewer to build a degree of intimacy as one is immersed to lengthy videos and interactive pieces. The exhibition approaches the subject of history mindful of its tendency to be monolithic. *The Reflection Centre* acknowledges minor and alternative narratives that normally do not figure in the dominant historical discourse.

Conversant with the curatorial proposition, an assembly of faux pipelines can be found blending in the space. White washed and sprawling in a corner of the building's interior, its presence is subtle yet undeniable. It is clearly visible, yet obstructed from view. The ironies in *Sanitary Installation* by Sebastian Moldovan remind us of the selective processes involved in seeing and comprehending, acts that shape our art historical understanding, among others. In the building of historical narratives, particularly in stories of great men and women, there is an inclination to overlook aspects of their lives deemed trivial and unworthy of emulation. In the work of Irina Botea and Nicu Ilfoveanu titled *Film Postale*, three memorial houses once inhabited by distinct personalities of Romanian history were explored as a site where the insertion of new histories could be accommodated. The latter stems from keepers and curators who conjure memories and insights about the people memorialized.
People inhabiting the house show a deep engagement with the spirit of the place and an unwavering commitment to keep memories alive. As keepers tour visitors on a daily basis, stories are enriched with subjective reconstructions of the past. History gains ownership in this regard. It is consolidated and appropriated based on one's set of realities.

Contradictory states of fear and desire are being intuited in *Fire Followers* and *Portraying Simulacra*. In a series of fictional interviews, individuals propose incredible, almost unthinkable ways of de-accessioning art in order to provide space for new works. The eradication of actual art objects revered through value-imbuing institutions such as museums seems a radical proposition. The filmmaker Karolina Bregula confronts us with this provocation: could the loss of these traces mean art history could be written anew?
The questions prepared by the collective Apparatus 22 in *Portraying Simulacra* challenges our notions of authenticity in today's highly commercialized and mediatized society. Perhaps more substantial than the capacity to distinguish between what is fake and what is real in products, the artists engage the respondents to become more critical of the decisions they make, with the basic assumption that larger forces are at play and that the playing field is an uneven one. The efficacy of the work lies in the design that allows respondents to examine often-conflicting personal value systems shaped by multiple experiential, socio-historical, and political forces.

Boundaries and expectations characterize the simulations *Smoking Room* and *Bird in a Room*. Dealing with the marking of space in the literal and figurative sense, Olivia Mihălţianu's *Smoking Room* is an installation that recreates the golden chamber of Romania's Queen Marie built in the 19th century. It is a distinct private room that affords the Queen the personal and emancipatory act of smoking. It is reinterpreted in the exhibition as a silent space, brimming with gold paint and accentuated with a fiery red Murano chandelier. One can sit on the chair and relax with the view from the windowpane. The reimagining of the space and the artist's re-enactment of smoking invite the beholder to view the historic personage as coming from a privileged position rather than a marginal one. The act of smoking defies traditional notions of propriety expected from women especially those belonging to the noble class. Invoking the memory of a Queen, the work obliquely calls to question women's representation in historical narratives and the value of the roles they play in societies where they belong. In the installation *Bird in a Room* by Adi Matei, an animated bird flutters its wings incessantly inside a room. Its flight seems futile, entrapped inside four corners, never to reach a direction, and never to attain freedom. The bird's action seems to encapsulate our ongoing march through knowledge and history. It is as if we find ourselves in a deadlock of our own making. Therefore, it is in this entrapped space that we comprehend the world we ourselves have constructed. It has become the basis of our actions and the inspiration to move with the current, or to fly against it.

The exhibitions discussed here take a tacit turn. These initiatives privilege the humanity of experience, or the experience of humanity. Worldly knowledge can be sought in less tangible, humbler forms and in situations that require sympathy, understanding, and openness. They are valid responses to the utopian spirit by which The Encyclopedic Palace is built upon. Survival through history is after all a triumph worthy of valuation.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

4 - Sebastian Moldovan, *Side-works*. *Instalaţie sanitară*, instalaţie site-specific (detaliu), dimensiuni variabile (ţevi PVC pictate cu cinci straturi de vopsea de ulei şi un strat de vopsea lavabilă), 2013, în expoziţia *Centru de reflecţie pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică din Veneţia, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul (p. 43)
Sebastian Moldovan, *Side-works*. *Sanitary Installation*, detail of site-specific installation, various dimensions (PVC pipes painted with five layers of oil paint and one layer of water paint), 2013, in the exhibition *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Stefan Jammer. Courtesy: the artist (p. 43)
5 - Karolina Bregula, *Fire-Followers*, video still, video, 48'46'', 2012-2013, în expoziţia *Centru de reflecţie pentru istorii suspendate. O încercare*, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică din Veneţia, *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: artista
Karolina Bregula, *Fire-Followers*, video still, video, 48'46'', 2012-2013, in the exhibition *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, *Il Palazzo Enciclopedico*. Courtesy: the artist

5

Ţesând intriga naraţiunii: Gianfranco Baruchello şi Geta Brătescu la Bienala de la Veneţia

text de **ELEONORA FARINA**

Un coridor îngust în aripa stângă a pavilionului central din Giardini. O înșiruire de încăperi, umplute în mod obișnuit, în edițiile anterioare, cu proiecții video, datorită dimensiunilor lor mici și a întunericului profund. Încercând să urmezi un fel de traseu prin *Il Palazzo Enciclopedico,* întâlnești mai întâi *La Grande Biblioteca* a lui Gianfranco Baruchello (invitat, de asemenea, și de Bartolomeo Pietromarchi în cadrul expoziției *Vice Versa* din pavilionul italian); în următoarea cameră: *Ipostazele Medeei*, seria de lucrări a Getei Brătescu. În prima cameră: o instalație cu adevărat impresionantă, din lemn, prinsă pe perete; în a doua: o serie delicată, dar în același timp viguroasă de textile. Cele două lucrări sunt integrate cu măiestrie într-un labirint de cunoaștere, de impulsuri, de direcții, de povești și de vise povestite de curatorul Massimiliano Gioni, un labirint pe care oricine este invitat să îl traverseze în orice formă și în orice fel și-ar dori.

1

Cei doi artiști fac parte din aceeași generație – Gianfranco Baruchello s-a născut în 1924 la Livorno (Italia), Geta Brătescu în 1926, la Ploiești (România). Ambii au fost invitați de Gioni cu o producție din anii optzeci: *La Grande Biblioteca* datează din anii 1976-1986, iar *Ipostazele Medeei* din 1980-1981. *Cartea roșie* a lui Carl Gustav Jung (încheiată după șaisprezece ani de muncă, sub forma unor viziuni auto-induse) deschide spațiul expoziției pavilionului central și incită la „o meditație asupra imaginilor și viselor interne care străbate întreg spectacolul”[1]. O expoziție de grup uluitoare și vizionară, concepută de un curator inteligent și elegant (Massimiliano Gioni) ar trebui să aibă obiectivul de a crea conexiuni, o rețea de referințe reciproce și de relații unu-la-unu între artiști – în cazul nostru, între doi artiști care nu s-au cunoscut și care probabil că nu știu unul de altul. Între sfârșitul anilor șaptezeci și începutul anilor optzeci, Baruchello și Brătescu au produs lucrări în timp ce trăiau în societăți politice și realități culturale cu totul diferite: Italia trecea printr-un moment de post-ideologism după mișcările din 1968 și se afla sub amenințarea terorismului roșu; România se confrunta cu cea mai dură perioadă a dictaturii ceaușiste și se afla în ultima fază a izolării sale aproape complete.

La Grande Biblioteca (ceea ce înseamnă *marea bibliotecă* și se potrivește fericit cu titlul expoziției, *Il Pallazzo Enciclopedico*) este o lucrare impunătoare compusă din șase rafturi mari de 2 x 2 metri, realizate în întregime din lemn și sticlă, în care este vizibil un conglomerat de obiecte mici, construcții de hârtie, desene firave, amprente fizice ale unor intuiții solide provenind din mediul în care artistul își crea opera. Începând cu anul 1973, Baruchello și-a construit aceste serii ample de cutii de lemn ca o arhivă materială menită să păstreze urmele existenței sale: fragmente de viață cotidiană și fragmente ale lumii exterioare sunt asamblate într-un scenariu care trebuie privit și contemplat cu răbdare, ca printr-o lupă. Ele constituie un pas înainte spre tridimensionalitate, venind dinspre picturile sale din deceniul anterior: pânze mari, albe, ticsite cu o sumedenie de mici semne, imagini, cuvinte, scene, entități, realizate într-un stil grafic, alb-negru. În interstițiile *Marii Biblioteci* am identificat intriga care marchează tensiunea distinctivă a operei lui Baruchello. În mod similar, Geta Brătescu țese la rândul ei o narațiune în seria *Ipostazele Medeei I-VIII* (ultima dintr-o suită în patru părți, numită *Medeea*). O lucrare senzuală, o istorisire întreruptă a unei povești realizate prin intermediul unei mașini de cusut folosite cu grație, care investighează în mod plastic figura mitică a Medeei, simbolică în forma ei de alter-ego al artistei și ca arhetip feminin prin excelență. Există o poveste și în tablourile lui Baruchello, spre deosebire de (anti)povestirea din desenele textile ale Getei Brătescu. Povestirea vieții/morții și a viselor/coșmarurilor. Medeea este doar unul din personajele literare pe care artista le folosește în lucrările sale cu multiple fațete – ea a fost precedată de Mutter Courage (1965 și 1976), Aesop (1967), Panuftie (1975) și Faust (1981-1982). Literatura a fost întotdeauna un punct de referință puternic pentru ambii artiști. Atât Brătescu, cât și Baruchello au scris și au publicat numeroase volume, înțelegând scrisul ca pe un proces fundamental al creației și ca pe un „fir roșu” prin diferitele și variatele mijloace artistice utilizate. După cum remarcă chiar Massimiliano Gioni, subliniind importanța scrisului (și a desenului) pentru artiștii bienalei sale: „Exercițiul imaginației prin scris și desen este un motiv recurent în expoziție: o formă a percepției ascuțite, în care analogiile și noile corespondențe sunt create și dezasamblate în mod constant”[2].

După cum am menționat deja, țările de origine ale lui Baruchello și Brătescu, Italia și România, treceau prin situații istorice și politice diferite; cu toate acestea, ambii artiști au simțit nevoia să-și afirme propria poziție artistică în mediile / contextele respective. La începutul anilor șaptezeci, în jurul anului 1973, Gianfranco Baruchello s-a hotărât să „dea naștere” lucrării *Agricola Cornelia*, un spațiu agricol situat în afara Romei, în care a început să lucreze pământul, să construiască spații de locuit și să experimenteze cu noi modele de critică instituțională, în urma rupturii sale voluntare de militantismul politic al anilor anteriori. În 1977, Geta Brătescu s-a decis să muncească *în* și *cu* atelierul ei, un spațiu mitologic în mijlocul Bucureștiului, un refugiu și în același timp un autoportret, unul al interiorului,

„cubul trezirii” (pentru a cita filmul ei *Atelierul* din 1978 și cartea sa *Atelier Continuu* din 1985), anihilarea sa trupească în albul muncii sale și al spațiului ei (ca în suita sa de fotografii *Către Alb*, 1976), un tòpos artistic pe care ea îl urmează până în ziua de azi. *Agricola Cornelia* și *Atelierul*: câte un spațiu de lucru și un spațiu delimitat în cadrul societății pentru amândoi. Un spațiu al participării sociale în cazul lui Baruchello (*Agricola Cornelia* va deveni o fundație deschisă în 1998); un spațiu al introspecției artistice în cazul lui Brătescu (ea obișnuia să muncească acolo doar împreună cu soțul ei și cu artistul Ion Grigorescu). Iar același alb caracteristic procesului lui Brătescu se poate regăsi în producțiile lui Baruchello: pânzele sunt albe întrucât materialul (Vinavil) ales pentru a picta suprafețele și asamblajele, și pentru a crea contextul diagramelor sale, este alb. Și Baruchello însuși ne sugerează cum să ne creăm propria cutie: „Cu acest material, construiți-vă o garderobă cu următoarele dimensiuni, în metri: 1,60 (înălțime) x 2,50 (lățime) x 0,3 (adâncime). Garderoba va conține numeroase sertare... Așezați-o lângă pat. Apoi lăsați sertarele să se umple timp de cel puțin 40 de ani cu notițe, fotografii, insigne, pastile, numere de telefon, bilete de avion, decupaje din ziare, nasturi, scrisori, monede străine, jurnale de buzunar, legitimații de membru, chei, gloanțe de 9 milimetri, o eprubetă cu heroină, surprize din ouăle de paști și așa mai departe. Apoi începeți să colecționați o selecție din aceste obiecte în fiecare seară, studiați-le cu atenție, apoi puneți-le într-o cutie care va fi așezată la piciorul patului dumneavoastră sau sub pernă. Imediat ce vă treziți, alcătuiți un scurt raport a ceea ce vi se petrece în minte... Vă veți fi scris OPERA transferând în literatură anumite tehnici adoptate altundeva, și anume în *happening*-uri”[3]. Iar criticul de artă Anca Arghir spune următoarele: „În accepția Getei Brătescu atelierul este spațiul abstract al operei înțeleasă ca proces, spațiul unde se petrece și se cercetează fenomenul condensării evenimentelor existențiale în evenimente ale limbajului, dubla experiență a trăirii și simbolizării ei. În «Atelier» arta își divulgă, se «joacă» pe sine, spre a se confesa ca mod de viață”[4]. În acest fel, realizăm că ne aflăm în fața a două arhive – arhive ale unor vieți trăite, arhive ale timpului și ale momentelor, ale spațiului și ale națiunilor. Și tocmai aceste aspecte se regăsesc în *Il Palazzo Enciclopedico*, care ne vorbește despre omenire, într-o povestire universală, atotcuprinzătoare a cunoașterii.

[2] Massimiliano Gioni, “The Encyclopedic Palace”, în *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace, la Biennale di Venezia, Biennale Arte 2013*, ghid scurt, Marsilio Editori, Veneția, 2013, p. 18
[2] Massimiliano Gioni, op. cit., p. 19. A doua parte a fost tradusă de autorul acestui text
[3] Gianfranco Baruchello, *Avventure nell'armadio di Plexiglass*, Edizioni Feltrinelli Nova, Milano, 1968, coperta 4. Traducerea în limba engleză pentru catalogul expoziției *Baruchello. Certe idee*, editat de Achille Bonito Oliva și Carla Subrizi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome 21.12.2011 – 4.03.2012, Electa, Roma, 2011, p. 453
[4] Pliantul expoziției „Atelier 3 – Către alb”, 1976, Anca Arghir, în catalogul expoziției *Geta Brătescu*, editat de Geta Brătescu și Ruxandra Balaci, Centrul Internațional pentru Artă Contemporană București și Muzeul Național de Artă – România, București, 1999, p.103

(Traducere de Mircea Laslo)

Weaving the plot of narration: Gianfranco Baruchello and Geta Brătescu at the 55th Venice Biennale

text by ELEONORA FARINA

2

A quite narrow corridor in the left wing of the Central Pavilion in Giardini. A sequence of small and dark rooms, normally filled up with video projections in the past editions. Trying to follow a sort of path inside *The Encyclopedic Palace*, you firstly encounter *La Grande Biblioteca* of Gianfranco Baruchello (also invited by Bartolomeo Pietromarchi for *Vice Versa* at the Italian Pavilion); in the next room – *Medeic Callisthetic Moves* of Geta Brătescu. A very impressive wooden installation on the wall – the first; a delicate but at the same time vigorous series of textiles – the second. Both works are exquisitely integrated inside a labyrinth of knowledge, of inputs, of directions, of stories and dreams narrated by the curator Massimiliano Gioni, a labyrinth that each visitor should accomplish in the form and in the way he/she feels to.

Part of the same generation, Gianfranco Baruchello (born in 1924 in Livorno, Italy) and Geta Brătescu (born in 1926 in Ploiești, Romania) were invited by Gioni with productions from the eighties: *La Grande Biblioteca* dates back to the years 1976-1986, while *Medeic Callisthetic Moves* dates back to 1980-81. Carl Gustav Jung's *Red Book* (finished after sixteen years in the form of a collection of self-induced visions) opens the exhibition space of the Central Pavilion and introduces “a meditation on inner images and dreams that runs throughout the show.”[1] An intriguing and visionary group exhibition (as the 55th Venice Biennale is) curated by a brilliant and elegant curator (as Massimiliano Gioni is) should have the task of creating connections, a network of cross-references, one-to-one relations among artists – in our case between two artists who have never met and who probably do not know each other. Even more so, I have in mind the fact that between the end of the seventies and the beginning of the eighties, Baruchello and Brătescu produced works living in completely different political societies and cultural realities: Italy was passing through a moment of post-ideologism after the 1968 movements and was under the pressure of red terrorism; Romania was facing the heaviest period of Ceaușescu's dictatorship and was in its last phase of almost full isolation.

La Grande Biblioteca (meaning *The Big Library*, a denomination that fits so perfectly with the exhibition's title *The Encyclopedic Palace*) is an imposing work composed of six big cases of ca. 2 x 2 meters, made out of wood and glass, in which an assemblage of small objects, paper architectures and feeble drawings is visible – physical markers of solid intuitions deriving from the environment in which the artist used to work. Starting from 1973, Baruchello had built these large series of wooden boxes, a concrete archive destined for preserving the traces of his existence: inputs from daily life and inputs from the outer world are assembled in a plot that needs to be looked at and observed through patience and a magnifying glass. They are a further step towards tridimensionality and a sequel of the paintings he produced in the previous decade: big sized white canvases depicting a myriad of small signs, images, words, scenes, entities, realized in a very graphic black and white style. Inside the interstices of *La Grande Biblioteca*, I have spotted the plot that generates the specific tension from Baruchello's work. Similarly, it is a plot that Geta Brătescu weaves in her sequence *Medeic Callisthetic Moves I-VIII* (the last of the four-series suite called *Medea*). A sensual work, a blocked narration of a story realized through a gracefully-used sewing-machine that plastically investigates the mythological figure of Medea as symbolic in her being an alter ego of the artist herself, and a female archetype par excellence. There is narration in the paintings of Baruchello, unlike the (anti-) narration in the fabric drawings of Brătescu – narration of two opposites: life/death and dreams/ nightmares. Medea is not the only one of the literary characters that the artist utilizes in her multifaceted production – before there were Mutter Courage (1965 and 1976), Aesop (1967), Panuftie (1975) and Faust (1981-82). Literature

has always been a strong reference for the two artists; both Brătescu and Baruchello wrote and published various books, writing being a fundamental process of creation and *a fil rouge* among the different and various artistic media employed. And it is Massimiliano Gioni himself who underlines the importance of writing (and of drawing) among the artists of his Biennale: "The exercise of the imagination through writing and drawing is a recurring motif in the exhibition: a form of sharpened perception, in which analogies and new correspondences are continuously created and dismantled."[2]

As previously said, Baruchello's and Brătescu's native countries, Italy and Romania, were passing through different historical and political situations; still, both of them felt the same need to take their own distinct artistic position inside each specific context. At the beginning of the seventies, around 1973, Gianfranco Baruchello decided "to give birth" to *Agricola Cornelia*, a rural place outside of Rome where he started to till the land, to build housing spaces and to experiment new models of institutional critique of art after his voluntary pause from active participation inside the political militancy of the previous years. In 1977, Geta Brătescu decided to work in and on her studio, a mythological place in the heart of Bucharest, a refuge and at the same time a self-portrait, her inside self-portrait, her "cube of awakening" (quoting her film *The Studio*, 1978, and her book *Continuous Workshop*, 1985), her bodily annihilation inside the whiteness of her work and of her place (as in her photo-series *Towards White*, 1976), an artistic tòpos that she is still following today. *Agricola Cornelia* and *The Studio*: a working place and a place inside the society. A place of social participation, in the case of Baruchello (*Agricola Cornelia* will become an open foundation in 1998); a place of artistic introspection, in the case of Brătescu (she used to work there only together with her husband and the artist Ion Grigorescu). And the same whiteness of Brătescu's process is traceable in Baruchello's production: the canvases are white because the material (the Vinavil) chosen to paint his surfaces and assemblages and to create a context for his diagrams is white. And it is Baruchello himself who suggests how to create our own box: "With this material, build yourself a wardrobe measuring about 1, 60 (h) x 2, 50 (l) x 0, 3 (depth) meters. The wardrobe will contain many drawers… Place the wardrobe beside the bed. Then let the drawers fill for at least 40 years, with notes, photographs, badges, pills, telephone numbers, airplane tickets, press clippings, buttons, letters, foreign coins, pocket diaries, membership cards, keys, 9-mm bullets, a vial of heroin, Easter egg surprises, and so on. Now start collecting an assortment of these objects every evening; study them carefully, then put them in a box that will be placed on your bedside table or under your pillow. As soon as you wake up in the morning, immediately draw up a brief report on what's going through your mind… You will have written your WORK by transferring to literature certain techniques adopted elsewhere, in the happenings."[3] And it is the art critic and friend, Anca Arghir, who explains regarding Geta Brătescu as follows: "From Geta Brătescu's perspective, the studio is the abstract space of the work conceived as a process. It is the place of occurrence and study of the double experience of life and its representation, of the phenomenon by which life events change into language events. Within the Studio art reveals its mechanisms, «plays» its own part and declares itself as a way of life."[4] And in this manner, we acknowledge that we are in front of two archives – archives of lived lives, archives of times and moments, of spaces and nations. And that is what *The Encyclopedic Palace* is about: speaking about humanity, in a narrative universal all-embracing knowledge.

[1] Massimiliano Gioni, "The Encyclopedic Palace", in *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace*, la Biennale di Venezia, Biennale Arte 2013, short guide, Venice, Marsilio Editori, 2013, p. 18
[2] Massimiliano Gioni, *op. cit.*, p. 19. Second part translated by the author of this text
[3] Gianfranco Baruchello, *Avventure nell'armadio di Plexiglass*, Edizioni Feltrinelli Nova, Milan 1968, fourth cover. Translation into English for the exhibition's catalogue *Baruchello. Certe idee*, edited by Achille Bonito Oliva and Carla Subrizi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome 21.12.2011 – 4.03.2012, Electa, Rome, 2011, p. 453
[4] Anca Arghir, "Studio 3 – Towards White", 1975, in the exhibition catalogue *Geta Brătescu*, edited by Geta Brătescu and Ruxandra Balaci, Bucharest, International Center for Contemporary Arts Bucharest and The National Museum of Art – Romania, 1999, p. 168

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca*, asamblaj alcătuit din șase cutii din lemn montate în ramă de metal, 210 x 200 x 15 cm, 1976/86, vedere din expoziție, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 45)
Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca*, assemblage of six wood boxes with glass mounted in metal frame, 210 x 200 x 15 cm, 1976/86, view in the exhibition, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 45)
2 - Geta Brătescu, *Metabola*, cusătură pe material textil, alamă, 165 x 117 cm, 1981. Courtesy: artista, Galeria Ivan, București și Galeria Barbara Weiss, Berlin (p. 46)
Geta Brătescu, *Metabola*, sewing on textile, brass, 165 x 117 cm, 1981. Courtesy: the artist, Ivan Gallery, Bucharest and Galerie Barbara Weiss, Berlin (p. 46)
3 - Geta Brătescu, *Ipostazele Medeei*, cusătură pe material textil, alamă, 165 x 117 cm, 1980-1981, vedere asupra instalației, Pavilionul Central din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*
Geta Brătescu, *Medeic Callisthetic Moves*, sewing on textile, brass, 165 x 117 cm, 1980-1981, installation view, Central Pavilion at Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico*

3

BIENALA DE LA VENEŢIA – un spaţiu eminamente de reprezentare politică

interviu cu **DARIA GHIU** realizat de **VALENTINA IANCU**

Valentina Iancu: Între 19 iunie și 19 octombrie 2013 la tranzit.ro / București a fost deschisă expoziția *În acest Pavilion se vede artă. România la Veneția. 89 de ani de Bienală*. Proiectul are în spate o cercetare amplă, la care lucrezi de câtiva ani pentru teza de doctorat din cadrul proiectului internațional coordonat de istoricul de artă Beat Wyss, o cercetare ce vizează analiza mai multor pavilioane naționale din cadrul Bienalei de artă de la Veneția, propunându-și realizarea unui studiu comparativ. Pot să cred că deja ai reușit să-ți faci o imagine generală despre construcția bienalei, atât din perspectivă socio-politică, cât și în raport cu piața de artă. Care este locul Bienalei de la Veneția între bienalele lumii și ce înseamnă pentru artiștii români prezența constantă în acest amplu proiect?

Daria Ghiu: Poziția Bienalei de la Veneția este extrem de problematică pe scena artei internaționale în momentul de față. Pe de-o parte este în continuare reperul zero, pe de altă parte își neagă și își reconfirmă continuu statutul de „competiție națională", simte nevoia să se scuze, ba chiar să facă schimb de pavilioane (cum e cazul Franței și Germaniei în acest an) sau să aleagă artiști de alte naționalități. Este un reper zero pentru că artiștii prezenți acolo explodează apoi în toate direcțiile: fie ele comerciale sau nu. E problematică nu doar pentru că arta este împachetată național, ci și pentru că toate jocurile se fac acolo. Să nu uităm că Bienala de artă s-a născut în primul rând pentru a construi o piață de artă, exista un *ufficio vendite*, transparent până în 1968 – invizibil, dar din ce în ce mai puternic, după această dată. Așadar, pe de-o parte, bienala perpetuează structurile pieței de artă globale. Pe de altă parte, încă dă imaginea unor particularități regionale, naționale. Bienala e un *luna park* necesar – entertainment, proiecte care trebuie să atragă rapid, să oprească din fugă. Massimiliano Gioni scria acum un an că „în 2011, o mulțime de țări încă au încercat să-și afirme identitatea în arena internațională a Bienalei de la Veneția". O spunea victorios, ca pe o replică la un discurs care afirmă că acest model este învechit, greșit, nesănătos etc. Probabil că încă este cel mai sănătos vaccin pentru țările mici care astfel se pot lansa pe scena de artă, se pot afirma și pot porni de acolo un dialog. Dar, vezi, în Giardini nu mai este loc de pavilioane noi din 1996 (când s-a deschis Pavilionul Coreei) și avem acel paradox de la aflarea premiilor în această vară: presa la coadă, grăbită să vadă ce e cu Pavilionul Angolei, câștigătorul Leului de Aur pentru cea mai bună participare națională. Ce expun ei și unde e el situat de fapt?! Iar Pavilionul Angolei rezolvă două dileme dintr-una: te trezești în fața unor fotografii din Luanda ale artistului Edson Chagas și ai și ocazia să vezi Palazzo Cini – în care se află pavilionul – cu capodoperele lui, un palat altfel închis. E un act diplomatic perfect și altceva nici nu mai contează! Doar știm că scena de artă africană va deveni curând *the new place*. Bienala de la Veneția, acest subiect pentru multe studii, conferințe și programe de masterat, e un exemplu perfect de *pharmakon*. Pentru artiștii români prezența la bienală este o șansă extraordinară. Dar în câteva cazuri ea vine „prea târziu", „prea devreme", cert este că „nu la momentul și locul potrivit". După 1990, ea începe se însemne mult mai mult: fie vine ca o reparare, ca un gest tardiv, fie ca o descoperire.

V.I.: Bienala și-a deschis porțile în 1895, dar România a avut prima expoziție în 1924. Care sunt motivele? Este explicabil acest gol?

D.G.: Sunt mai multe tentative eșuate de-a lungul acestei perioade de timp. Dar și un gol destul de mare, în care arhivele nu îți dau niciun răspuns. Anul 1907 este un prim punct de reper: Fritz Storck este prezent la Bienală cu două lucrări. E interesant că această prezență se sprijină pe o absență națională: Societatea „Tinerimea Artistică" primește în 1906 un refuz din partea autorităților bienalei. Dorința României de a participa ar fi venit „prea târziu", spațiile de expunere erau „prea puține", țările trebuiau luate în considerare „pe rând". Sunt invitați să participe în ediția următoare, dar se pare că sunt din nou respinși. În țară, artiștii fac încercări, dezbat problema în toată această perioadă, dar nu știm pe ce se bazează această absență.

V.I.: Cum arată expoziția din 1924?

D.G.: În 1924, Principele Carol se ocupă personal de acest demers, cele două săli din Palazzo Centrale îi sunt direct concesionate de primarul Veneției, ca urmare a unei vizite de lucru pe care el și regele Ferdinand o fac la Veneția în august 1923. Îi numește comisari pe profesorul I.D. Ștefănescu și pe pictorul Arthur Verona. E o expoziție-mamut, un show eclectic cu 36 de artiși și 106 opere de artă, unde sunt amestecați artiști consacrați și nume azi aproape necunoscute. O expoziție-demonstrație a celor 50 de ani de pictură modernă în România, de la Grigorescu și Andreescu până la tânărul Ghiață. Clasici, dar și academiști, obscuri, epigoni.

V.I.: Cum a fost receptată expoziția în presa internațională?

D.G.: Criticii vorbesc în general despre o artă care promite, dar care nu are un caracter bine marcat: o artă incertă, profund occidentalizată. O pictură influențată de Bavaria, Ungaria, Franța, Serbia și Polonia. Sunt remarcați Grigorescu, Andreescu, Ressu, Verona, Steriadi, Cecilia Cuțescu-Storck. Iar sculptura nu trezește niciun interes. Un critic italian este destul de tranșant și merită citat: „Expoziția română amintește de toate școlile de artă din toate țările, fără să reușească să-și obțină o expresie proprie. Acest lucru se datorează și faptului că artiștii români sunt mereu în mișcare și călătoresc în marile metropole europene. Același lucru îl putem spune și despre unguri, dar ei – traversând influențele occidentale – reușesc să-și afirme propria individualitate". Sau un altul remarcă multele limbi pe care le vorbește arta românească: poloneză, germană, maghiară. Se scrie despre „defectul României de a nu poseda o artă națională", despre lipsa de originalitate atât în modul în care își taie vizual cadrul, cât și în maniera în care artiștii pictează ceea ce văd, despre „neinteresanta" sculptură a lui Brâncuși, Han, Mirea, Paciurea... În general, criticii confirmă prezența unei latinități, dar caută acel „ceva" specific care lipsește. Și ei mă fac să mă gândesc la Steven Mansbach, unul dintre primii istorici de artă occidentali care au discutat arta modernă din Europa de Est. El remarcă un „entuziasm necritic" al artiștilor români față de diferite stiluri, de artiști importanți ca Grigorescu și Luchian, dar care nu s-au cristalizat niciodată într-o școală sau într-un idiom național. Arta românească e o corectă asimilare a artei vestice, procesul de transformare într-un organism nou nemaiavând loc. Asta se simte bine în această primă prezență la Bienală. Se ciocnesc două priviri diferite. Te întrebi în ce măsură așteptările criticilor din Vest nu sunt prea mari în raport cu dorințele comisarilor români, neputințele lor organizatorice, slăbiciunile lor. Criticii reproșează lipsa de originalitate: dar reprezentarea națională nu este ea un clișeu? Nu este echivalentă cu inventarierea de motive care trebuie repetate, fixate?

1

V.I.: În anul următor expoziția lui Henri Focillon de la Jeu de Paume din Paris a fost foarte bine primită de publicul francez, iar la expoziția universală de la Barcelona (1929) mulți artiști români au fost medaliați. Crezi că rigorile impuse de Bienala de la Veneția sunt mai mari decât cele are expozițiilor universale?

D.G.: La Bienala de la Veneția România nu a luat niciodată premiu. A fost aproape de asta de mai multe ori în istoria sa. Și dau doar câteva exemple confirmate de critică și de extraordinara receptare a Pavilionului României în presă: în 1966, Ion Țuculescu a fost aproape, dar – ce păcat! – artistul murise, iar premiul nu se putea da decât artistului în viață. În 1999 expoziția curatoriată de Judit Angel cu Dan Perjovschi și SubREAL, în 2005 Daniel Knorr, o expoziție controversată la noi, dar extrem de bine receptată în Vest. Iar în acest an mulți critici au alăturat și pus în discuție proiectul lui Tino Sehgal (câștigătorul Leului de Aur) și cel din Pavilionul României. Întorcându-ne la „rigorile” Bienalei, ar trebui precizat că prezența României în 1924 este prima de o așa amploare, care lasă deoparte orice alt domeniu, cum e cazul expozițiilor universale.

V.I.: Crezi că experiența primei ediții i-a demoralizat cumva pe artiștii români? De ce este o pauză atât de mare până la următoarea prezență a României la Veneția?

D.G.: Nu știm dacă România mai primește invitații de a participa la Veneția sau dacă ea mai încearcă să obțină un spațiu acolo. În 1932, George Oprescu vizitează Bienala și clasifică drept „inexplicabilă” absența unei Românii care nu mai iese odată din „toropeală”. Construirea unui Pavilion nu era o prioritate pentru guvern, care era mult mai pregătit să finanțeze participările excepționale de la expozițiile universale, precum cea de la Barcelona (1929), Haga (1930) sau Paris (1937). Acestea erau mai degrabă lovituri discontinue, decât proiectul unei reprezentări culturale bienale, deci constante. Implicarea și relațiile construite de Nicolae Iorga în Italia au fost decisive. Cumpără în 1937 terenul pentru viitorul Pavilion prin Liga Culturală Română și îl construiește extrem de rapid la începutul lui 1938, în stilul fascist al arhitectului Brenno del Giudice. Este absolut inițiativa lui. La Radio, Iorga ține o conferință flamboiantă, în care își descrie – autoritar și mândru – demersul, scoțând în evidență slăbiciunile statului român și comparând cazul nostru cu cel, superior, mult mai conștient de misiunea sa, al Iugoslaviei. La fel, animatorul iese în evidență la petrecerea de inaugurare a Pavilionului român de la Veneția și în demonstrația pe care o publică în deschiderea catalogului expoziției în cadrul Bienalei: un text descriptiv, scurt, care justifică alegerile sale artistice, reușind să așeze pe o hartă imaginară fiecare personaj-cheie invitat în expoziția venețiană.

V.I.: Cum arată România la Veneția în aceste prime ediții? Are Pavilionul României o identitate distinctă sau se poate vorbi de o sincronizare perfectă cu expozițiile propuse de alte state?

D.G.: În perioada 1920-1942, bienala e indisolubil legată de fascism. Catalogul din 1924 se deschide cu imaginea lui *Il Duce*, dar

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1- *În acest Pavilion se vede artă. România la Veneția. 89 de ani de Bienală*, curator Daria Ghiu, tranzit.ro/București, 2013, imagine din expoziție. În prim-plan: studioBASAR, *Macheta Pavilionului României*, 2009. În plan secund, de la stânga la dreapta: vitrine documentare (România la Bienala de artă de la Veneția, 1954-1997); Mona Vătămanu și Florin Tudor, *Dust Square*, 2008/2013; Miklos Onucsan, *Provvisorio (La calle verso i Giardini)*, 2007; Brâncuși și Bienala de artă de la Veneția (1924-2013); România la Veneția (1907-1942); Napoleon Tiron, *Baston*, 2013; Ion Grigorescu, *Barca*, 1997; Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová, *Plan Z. Proposal for the Romanian Pavilion in 2011*; Daniel Knorr, *Your Presence is the Best Work*, 1993; Teodor Graur, *Culture no.4*, 2004; kinema ikon, *reVoltaire at Venietzsche*, 2003. Foto credit: Eduard Constantin. Courtesy: artiștii și tranzit.ro/București
In This Pavilion One Can See Art. Romania in Venice. 89 Years with La Biennale, curator Daria Ghiu, tranzit.ro/Bucharest, 2013, exhibition view. In the foreground: studioBASAR, Model for the Romanian Pavilion, 2009. In the middle ground, from left to right: documentary cabinets (Romania at the Venice Biennale, 1954-1997); Mona Vătămanu and Florin Tudor, *Dust Square*, 2008/2013; Miklos Onucsan, *Provvisorio (La calle verso i Giardini)*, 2007; Brâncuși and The Venice Biennale (1924-2013); Romania in Venice (1907-1942); Napoleon Tiron, *Walking Stick,* 2013; Ion Grigorescu, *The Boat*, 1997; Anetta Mona Chișa and Lucia Tkácová, *Plan Z. Proposal for the Romanian Pavilion in 2011*; Daniel Knorr, *Your Presence is the Best Work*, 1993; Teodor Graur, *Culture no.4*, 2004; kinema ikon, *reVoltaire at Venietzsche*, 2003. Photo credit: Eduard Constantin. Courtesy: the artists and tranzit.ro/Bucharest

această ediție e criticată ca fiind una conservatoare, a „întoarcerii la ordine”. Tot în 1924, Rusia se întoarce la Bienală, cu secera și ciocanul instalate pe Pavilion, Malevici și Rodcenko înăuntru. Așa-zisul futurism fascist ajunge la Bienală în 1926, *aero-pittori* în 1932, Marinetti scrie în catalogul din 1938. Bienala în anii 1930 se extinde către alte domenii: muzică, film, teatru, de atunci există aceste festivaluri. Devine instituția-cheie de propagandă fascistă din Italia, iar câștigătorii premiilor sunt evident în urma unor decizii politice: în 1938 (când se instituie premiile), în timp ce Mussolini îl susține pe Generalul Franco în Spania, marele premiu îl ia un pictor spaniol tradiționalist, Zuloaga.

V.I.: Anul întoarcerii României la Veneția este unul tensionat pe plan intern: se instaurează dictatura carlistă. Și totuși se vorbește de o înflorire a culturii în această perioadă. Fundațiile regale publică și unii moderniști, se organizează conferințe multe, expoziții etc. Este totodată începutul perioadei radical naționaliste din România, cu puțin înainte de dictatura legionară și cea antonesciană. Cum arată Bienala din 1938, dar și cea din 1940 din punct de vedere politic?

D.G.: Sunt politice de la un capăt la altul. Ediția din 1938 excelează într-o dimensiune performativă: impunătoarea deschidere cu Iorga ca maestru de ceremonii, cu secretarul general A. Maraini căruia Iorga îi înmânează ordinul „Steaua României” conferit de Carol al II-lea, cu elevele misionare de la Vălenii de Munte care cântă cântece naționale și încheie apoteotic cu Imnul regal român și Imnul fascist *Giovinezza*, ceea ce stârnește entuziasmul general. Atmosfera de „cordialitate italo-română” domină această inaugurare. Iar Iorga nu e un simplu comisar. E creatorul pavilionului, curatorul expoziției și tot el este prezent în sala principală de expoziție, imortalizat în bronz de Oscar Han. Cât despre alegerile sale, linia e clară: „individualismul îndrăzneț” nu are ce căuta, la fel avangardiștii și „provocatorii”, la fel cel-al-cărui-nume-nu-trebuie-rostit, nimeni altul decât Brâncuși! Axa pe care Iorga o impune este cea a consacrării: Petrașcu, Ștefan Popescu, Eustațiu Stoenescu, Han, Medrea, Jalea. și Theodorescu-Sion, o pictură a „specificului național”, pe care Iorga mizează, dar care nu convinge critica internațională. E o pictură care servea bine dorințele naționaliste ale momentului. Iorga, o personalitate atât de puternică, preia practic atribuțiile Statului, i se substituie acestuia. Cât despre 1940, ultima expoziție organizată de Iorga, poate ar trebui să spunem că în același loc în care cu o ediție înainte se afla însuși bustul istoricului, acum se află bustul lui Carol al II-lea.

V.I.: Iorga e asasinat în 1940. Cum arată ediția din 1942 și cine a preluat ștafeta de la el?

D.G.: Momentul 1942 este foarte interesant. În plin război, Bienala nu rămâne decât pentru aliații Italiei. Are loc cea mai impresionantă ocupare simbolică de către Italia din istoria ei: Pavilionul Marii Britanii este luat de Armată, cel al Statelor Unite de Marină, iar cel al Franței de Aviație. În Pavilionul României, organizat de Ministerul Propagandei Naționale, tronează cele două busturi de Ion Grigore Popovici: cel supradimensionat al Mareșalului Antonescu (pe locul lui Iorga și al lui Carol al II-lea din edițiile precedente) și cel al Principelui Mihai, un bust de mai mici dimensiuni, pe aceeași axă, dar central în sala de expoziție. Politicul e în conținut! În 1942, puterea e în mâinile Mareșalului și acest lucru este evident între exponatele prezentate la Veneția.

V.I.: Perioada comunistă a fost radical propagandistică?

D.G.: Șocul este chiar începutul, în 1954: o ediție cu aproape cincizeci de artiști (o parte dintre ei, obscuri) care cântă viața nouă și omul nou. Pavilionul își pierde aerul de salon și arată ca un spațiu public violent, încărcat cu sculptură monumentală, care frizează ridicolul. În anii următori, îi vedem pe Baba, Catargi, Ciucurencu, Ghiață, Irimescu, Medrea, Jalea, se mizează pe nume consacrate! Peisajele industriale, portretele oamenilor de cultură, figurile de muncitori și țărani sunt atenuate din ce în ce mai mult de naturile moarte sau de simplele peisaje din natură. În 1960, de exemplu, Pavilionul României prezintă o expoziție personală a lui Petrașcu, toate lucrările datând din perioada 1923-1939. Alături de el, cele mai recente producții de grafică și gravură contemporane asigurau necesitatea prezenței materialelor propagandistice. Printre ei, o regăsim și pe tânăra Geta Brătescu. Brăduț Covaliu este una dintre descoperirile Bienalei. Ruptura începe să se simtă în 1964: cu Ion Bițan, Ion Gheorghiu, Ion Pacea. Dar e încă o desprindere parțială, căci domină sculpturile lui Boris Caragea. În 1966, despărțirea de orice temă realist socialistă se produce și la Veneția, cu opera lui Țuculescu curatoriată de Petru Comarnescu. Această expoziție are un mare succes internațional. Începând cu 1968, intrăm în era criticului de artă Ion Frunzetti, comisar până în 1982 inclusiv. Frunzetti mizează pe tinerele generații. Pictura abstractă, lirismul figurativ (împotriva vechiului realism-copie a realității!), sculptura abstractă în lemn, o linie care va domina anii 1970. Sunt nume astăzi consacrate, printre ei Virgil Almășanu, Octav Grigorescu, Ovidiu Maitec, Ion Sălișteanu, Henri Mavrodin, Horia Bernea, unii dintre ei expuși în mai multe rânduri. În 1972, Pavilionul României prezintă un proiect colectiv de grafică, cu lucrări de la douăzeci de artiști români. E momentul când Pavilionul este considerat într-un articol drept „cel mai frumos”, mizează pe o scenografie specială și pe jocuri de lumini, un critic spaniol scrie că este singurul pavilion care este „o persoană reală”. E un moment de vârf pentru România. Dacă ne gândim că în jur vedeam *arte povera*, *land art*, germanii îl expuneau pe Gerhard Richter (pe care Frunzetti îl critică, scriind ironic că „așa se înțelege acolo realismul”), americanii pe Diane Airbus, iar italienii produceau scandal cu De Dominicis.

V.I.: Cum era receptată arta din blocul socialist de critica occidentală?

D.G.: De cele mai multe ori țările din blocul socialist erau analizate „la pachet”, dar erau grade diferite de propagandism observat înăuntru. România, Cehoslovacia, Iugoslavia, Polonia, Ungaria sunt ghidate de „neorealismul socialist și politic”; România este considerată cea mai propagandistică, iar artiștii ei de-a dreptul „nebuni”. Cum susținea Jules Perahim, comisarul expozițiilor de la sfârșitul anilor 1950: noi continuam să redăm „toată frumusețea vieții în societatea socialistă”.

V.I.: După 1990 se vede imediat ruptura? Cum arată Pavilionul României de acum și în ce direcții se îndreaptă?

D.G.: În anii 1990 ne aflăm într-o nouă eră: Mircea Spătaru creează un pavilion destul de șocant, cu obiectele sale la granița dintre abstract și figurativ. E o poziție coerentă. La fel, Horia Damian în 1993, curatoriat de Radu Varia. Deși poate excesivă, ediția din 1995 organizată de Dan Hăulică și Coriolan Babeți are un rol-cheie în a așeza în istoria artei generația de sculptori care a debutat în anii 1960, pe o filiație brâncușiană, printre care Paul Neagu, Napoleon Tiron și Marian Zidaru. 1997, 1999: sunt ediții dublate de prezența unei a doua expoziții la sediul Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică. Aș spune că 1997 este interesant nu doar prin dubla reprezentare la Pavilion (afară, Ion Grigorescu, înăuntru – Ion Bitzan), dar și prin expoziția cu artiști optzeciști realizată la Institut de Adrian Guță. În 1999, Horea Avram organizează la Institut prima expoziție multimedia. Din 1999 se schimbă cu totul regulile: se organizează un concurs de proiecte, iar show-ul lui Dan Perjovschi și al grupului SubREAL chiar marchează o nouă eră, cu o presă internațională victorioasă și care se identifică – poate violent-vestic – cu ceea ce regăsește în Pavilion. După aerul proaspăt adus de arta video (2001) și *net art* (2003), iată o chestionare dură a politicului și a poziției României pe hartă cu expoziția din 2005 a lui Daniel Knorr, avându-l curator pe Marius Babias. Dacă până atunci domina o relativă liniște în jurul prezențelor românești, acum o mare masă de critici în spațiul public local se revoltă „patriotic” de golul conceptual din Pavilion. Atunci se pune pentru prima oară cu adevărat problema reprezentării naționale în exterior. Și o discuție aprinsă despre ce ar trebui să ne reprezinte, ce așteptări ale criticilor străini ar trebui să confirmăm, cât de români ar trebui să fim. O expoziție care sigur pe unul ca Iorga l-ar fi indignat.
Pe aceeași linie, ediția curatoriată în 2007 de Mihnea Mircan atacă tema sensibilă a monumentelor: aerul precar, de neterminat, de șters, de făcut uitat definea perfect o stare de lucruri românească. Și, nefiind cazul să analizez pas cu pas fiecare ediție, iată-ne acum, în 2013, față în față cu show-ul care șterge tot trecutul și o ia zilnic de la zero, reașezând toată istoria artei – și implicit o istorie politică – pe o scenă efemeră, transparentă, nudă, fragilă și vulnerabilă.

THE VENICE BIENNALE – a space eminently dedicated to political representation

Interview with DARIA GHIU by VALENTINA IANCU

Valentina Iancu: Between the 19th of June and the 19th of October 2013, tranzit.ro/ Bucharest hosted the show *In This Pavilion One Can See Art. Romania in Venice. 89 years with La Biennale*. The project is based on extensive research on which you have been working for several years, for the doctoral thesis you are writing within the international project coordinated by art historian Beat Wyss, which focuses on the analysis of multiple national pavilions at the Venice Biennale, proposing a comparative study. I can assume that you have already developed a general impression on the construction of the Biennale, both from a socio-political perspective, and in relation to the art market. Where does the Venice Biennale fit in with the other biennales of the world, and what does constantly taking part in this vast project mean for Romanian artists?

Daria Ghiu: The status of the Venice Biennale is extremely problematic right now on the international artistic scene. On the one hand it is still the ultimate reference point, while on the other, it continuously denies and reaffirms its status as a "national competition", it feels the need to excuse itself, even swapping pavilions (as in the case of France and Germany this year) or to choose artists of different nationalities. It is an ultimate reference point because the artists present there go on to explode in every direction, commercial or not. This is problematic not only because art is packaged as being national, but also because all of the major "games" are played there. Let us not forget that the Biennale's initial purpose was to create a market for art – there used to be an *ufficio vendite* (a sales office), transparent until 1968 – invisible, but more and more powerful after that year. Thus, on one hand, the Biennale perpetuates the structures of the global art market, while on the other, it still projects the image of regional, national particularities.
The Biennale is a necessary luna park – entertainment, projects which need to quickly draw spectators, to stop people in their tracks. Massimilliano Gioni wrote a year ago that "in 2011, dozers of countries still tried to affirm their identities in the international arena of the Venice Biennale". He said it victoriously, as a retort to a speech which affirms that this model is obsolete, wrong, unhealthy, and so on. It is probably still the healthiest vaccine for small countries which can launch themselves in the art scene, can assert themselves and can initiate a dialogue. But you see, in Giardini there has not been any room for new pavilions since 1996 (when Korea's pavilion opened), so we are faced with that paradox from the awards ceremony this summer: the press swarming to

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

2 - *În acest Pavilion se vede artă. România la Veneția. 89 de ani de Bienală*, curator Daria Ghiu, tranzit.ro/București, 2013, vitrine documentare (detaliu din expoziție). În prim-plan: perioada cuprinsă între 1976 și 1997 – cataloage ale Pavilionului, receptarea în revista *Arta*, articole în presa cotidiană, imagini din Pavilion, un interviu cu Napoleon Tiron despre prezența sa la Bienală în 1988 și extrase din „Caietul Vizitatorului" din 1988. Foto credit: Eduard Constantin. Courtesy: artiștii și tranzit.ro/București

In This Pavilion One Can See Art. Romania in Venice. 89 Years with La Biennale, curator Daria Ghiu, tranzit.ro/Bucharest, 2013, documentary cabinets (exhibition details). In the foreground: the period between 1976 and 1997 – catalogues of the Pavilion, reception in *Art* magazine, articles in newspapers, images from the Pavilion, an interview with Napoleon Tiron about his presence in the 1988 Biennale and excerpts from the Visitors' Book in 1988. Photo credit: Eduard Constantin. Courtesy: the artists and tranzit.ro/Bucharest

find out about the Angola Pavilion, winner of the Golden Lion, for best international participation. What are they showing, and where is it located, really?! And the Angola Pavilion solves two dilemmas at once: you're faced with some photographs from Luanda by artist Edson Chagas, and you get to see Palazzo Cini – hosting the pavilion – with its masterpieces, a palace which would otherwise be closed. It is a perfect diplomatic gesture, and nothing else matters! We all know that the African art scene will soon be the new place. The Venice Biennale, this subject for multiple studies, conferences and master's degrees, is a perfect example of a pharmakon.
For Romanian artists, presence at the Biennale is an extraordinary opportunity. However, in a few cases, it comes "too late", "too early", or otherwise certainly "not at the right time and place". After 1990, it begins to mean much more: it either comes as reparation, as a delayed gesture, or as a discovery.

V.I.: The Biennale began in 1895, but Romania had its first exhibition in 1924. What are the reasons for this? Is this gap explainable?

D.G.: There are multiple failed attempts throughout this span of time. But there is also a pretty substantial void, in respect to which the archives yield no answers. The year 1907 is the first reference point: Fritz Storck shows two works at the Biennale. It is interesting that this presence is founded on an absence of nationality: the "Artistic Youth" Society is turned down by the Biennale authorities in 1906. Romania's desire to participate came "too late", the exhibition spaces were "too few", the countries had to be considered "one at a time". They were invited to participate in the next edition, but they were apparently turned down yet again. In the country, artists made attempts, debated the issue throughout the entire interval, but we do not know what exactly supported this absence.

V.I.: What did the 1924 exhibition look like?

D.G.: In 1924, Prince Carol personally oversaw this undertaking and the two halls in the Palazzo Centrale were directly leased to him by the mayor of Venice, following a working visit by him and King Ferdinand in August 1923. He appointed professor I.D. Ștefănescu and painter Arthur Verona as commissaries. It was a mammoth-exhibition, an eclectic show of 36 artists and 106 works of art, mixing established names with artists who are now all but unknown. It was a demonstrative exhibition of 50 years of Romanian modern painting, from Grigorescu and Andreescu to the young Ghiață. Classics, but also academists, obscure names, epigones.

V.I.: How was the exhibition received by the international press?

D.G.: Critics generally spoke of promising art, however lacking in a well-defined character: an uncertain art, profoundly westernized. A style of painting influenced by Bavaria, Hungary, France, Serbia and Poland. Grigorescu, Andreescu, Ressu, Verona, Steriadi, Cecilia Cuțescu-Storck are distinguishable. On the other hand, sculpture does not manage to raise any interest. An Italian critic is rather blunt and worth citing: "The Romanian exhibition resembles all of the art schools from every country, without managing to obtain personal expression. This is also due to the fact that Romanian artists are always on the move, travelling to the great European cities. The same can be said about the Hungarians, but while they traverse Western influences, they also manage to affirm their own individuality. Another critic notes the many languages spoken by Romanian art: Polish, German, Hungarian. Articles are penned about "Romania's defect of not possessing a national art", on the lack of originality both concerning the visual framing and the painters' manner of painting their subjects, about the "uninteresting" sculpture of Brâncuși, Han, Mirea, Paciurea... Generally, the critics confirm the presence of a certain Latin spirit, but they look in vain for that certain "specific" something. And they make me think of Steven Mansbach, one of the first foreign art historians who discussed modern art in Eastern Europe. He remarks upon an "uncritical enthusiasm" of Romanian artists towards different styles, and upon important artists like Grigorescu and Luchian, which never managed to crystallize into schools of art or national idioms. Romanian art is a correct assimilation of Western art, skipping over, however, the process of transforming itself into a new organism. This is easily felt throughout this first presence at the Biennale. Two different perspectives clash. One must wonder whether the expectations of Western critics are not too lofty when compared to the wishes of Romanian commissaries, their organizational shortcomings and their weaknesses. Critics chastise the lack of originality, but is national representation not a cliché in itself? Is it not the equivalent of inventorying motifs that must be repeated, fixed?

V.I.: In the following year, Henri Focillon's exhibition at Jeau de Paume in Paris was very well received by the French audience, and many Romanian artists have received medals during the universal exhibition in Barcelona (1929). Do you think that the rigors imposed by the Venice Biennale were stricter than those of universal exhibitions?

D.G.: Romania never won a prize at the Venice Biennale. But it came close to it several times in its history. Here are merely some examples confirmed by critics and the extraordinary reception of the Romanian Pavilion in the press: in 1966, Ion Țuculescu, but – alas! – the artist had died, and the prize could only be given to a living artist. In 1999, the exhibition curated by Judit Angel with Dan Perjovschi and SubREAL, and in 2005 Daniel Knorr, a controversial exhibition in Romania, but extremely well received in the West. This year, many critics compared and debated Tino Sehgal's project (winner of the Golden Lion) and the project hosted in the Romanian Pavilion.
Coming back to the "rigors" of the Biennale, it should be said that Romania's presence in 1924 was the first of such magnitude, leaving aside any other field, as in the case of the Universal Exhibitions.

V.I.: Do you think that the experience of the first edition somehow demoralized Romanian artists? Why is there such a large gap until Romania's next presence at Venice?

D.G.: We do not know if Romania has received any other invitations to Venice or if it has tried to obtain a space there. In 1932, G. Oprescu visits the Biennale and deems Romania's absence as "unexplainable", in the context of perpetual "torpor". Building a Pavilion was not a priority for the government, which was much more inclined to finance exceptional participations, like those in Barcelona (1929), the Hague (1930) or Paris (1937). These were discontinuous hits rather than the project of a biennial, constant cultural representation.
The implication of, as well as the network of relations weaved by Nicolae Iorga in Italy were decisive. In 1937, he has bought the terrain for the future Pavilion via the Romanian Cultural League and he has built it very quickly, at the beginning of 1938, in the fascist style of architect Brenno del Giudice. It has been entirely his initiative. He presented a flamboyant conference on the Radio, in which he described – authoritatively and with pride – his undertaking, highlighting the Romanian state's weaknesses and comparing our case with Yugoslavia's – obviously superior and far more aware of its mission. The animator shined once more at the Romanian Pavilion in Venice's inauguration party and in the demonstration which he has published at the beginning of the exhibition catalogue during the Biennale: a short, descriptive text, justifying his artistic choices, managing to use an imaginary map to place each and every key figure invited to the Venetian exhibition.

V.I.: What did Romania "look" like in Venice during these first editions? Did the Romanian Pavilion have a distinct identity, or was there a perfect synchronization with other countries' exhibitions?

D.G.: Between 1920 and 1942, it was impossible to dissociate the Biennale from fascism. The 1924 catalogue opens with the image of *Il Duce*, but this edition is criticized as conservative, as a "return to order". Again, in 1924, Russia returns to the Biennale, with the hammer and sickle installed on the Pavilion, and Malevich and Rodcenko inside. The so-called fascist futurism reaches the Biennale in 1926, the *aero-pittori* in 1932, and Marinetti writes in the 1938 catalogue. During the 1930s, the Biennale expands towards other fields: music, film, theatre – these festivals got started during that decade. It becomes the key institution of fascist propaganda in Italy, and the decisions about the selection of prize winners are obviously political: in 1938 (when prizes had been established), while Mussolini supported General Franco in Spain, the grand prize had been awarded to a traditionalist Spanish painter, Zuloaga.

V.I.: The year of Romania's return to the Biennale was rife with internal tension: Carol II of Romania instituted a dictatorship. And yet, there was talk of a flourishing culture during this time. The royal foundations have published some modernists, organized numerous conferences, exhibitions and so on. It was also the beginning of the radical nationalist period in Romania, a short time before the Legionnaire dictatorship and that of Marshal Antonescu. What did the 1938 and 1940 Biennales look like from a political perspective?

D.G.: They are entirely political. The 1938 edition excels from a performance perspective: the imposing debut with Iorga as a master of ceremonies, General Secretary A. Mariani getting handed the “Romanian Star” order by Iorga, given by Carol II, the missionary pupils from Vălenii de Munte, singing national songs, and ending in apotheosis with the Romanian Royal Anthem and the *Giovinezza* fascist Anthem, which flares the general enthusiasm. The “Italian-Romanian cordiality” atmosphere dominates this gathering. And Iorga is no simple commissary. He is the creator of the pavilion, the curator of the exhibition and he was also constantly present in the main exhibition hall, immortalized in bronze by Oscar Han. As for his choices, the idea was clear: “bold individualism” has no room there, neither do avant-garde and the “provocateurs”, not to mention he-who-must-not-be-named, none other than Brâncuși! The axis imposed by Iorga is focused on establishment: Petrașcu, Ștefan Popescu, Eustațiu Stoenescu, Han, Medrea, Jalea. Also, Theodorescu-Sion, presenting a style of painting which tries to capture the “national specificity”, failing to woo the international critics. It is a style of painting which served the nationalist tendencies of the time very well. Iorga, an extremely powerful personality, practically takes over the attributes of the State, becomes a substitute for it. As for 1940, the final exhibition organized by Iorga, perhaps it is enough to say that Carol II's bust had replaced the historian's bronze bust in the exact same place where it had been displayed one edition before.

V.I.: Iorga has been assassinated in 1940. What did the 1942 edition look like, who took up the mantle?

D.G.: The 1942 moment is very interesting. In the midst of the war, the Biennale remains open only to Italy's allies. The most impressive symbolic occupation in Italy's history takes place: Great Britain's Pavilion is seized by the Army, the United States Pavilion is seized by the Navy and France's Pavilion by the Aviation. In Romania's Pavilion, organized by The Ministry of National Propaganda, the two busts by Ion Grigore Popovici reign supreme: the oversized Marshal Antonescu (replacing Iorga and Carol II from the previous two editions) and Prince Michael, a smaller bust, on the same axis, but placed centrally in the exhibition hall. The content is fully political! In 1942, power is in the hands of the Marshal and this is obvious in the exhibits presented in Venice.

V.I.: Was the communist period radically propagandistic?

D.G.: The shock is precisely the beginning, 1954: an edition with almost fifty artists (part of which are obscure) praising the new life and the new man. The Pavilion loses its salon air, becoming more like a public space, violently crammed with monumental sculptures bordering on the ridiculous. In the next years, we see Baba, Catargi, Ciucurencu, Ghiață, Irimescu, Medrea, Jalea, the focus is set on established names! Industrial landscapes, portraits of cultural actors, of workers and peasants progressively lose ground to still life painting and simple natural landscapes.
In 1960, for example, Romania's Pavilion presents a personal exhibition by Petrașcu, with all of the paintings dated between 1923 and 1939. Alongside his work, the most recent productions in contemporary graphics and engraving ensure the necessity for propagandistic materials. Among them, we recognize the young Geta Brătescu. Brăduț Covaliu is one of the discoveries of the Biennale. The break begins to become apparent in 1964, with Ion Bițan, Ion Gheorghiu, Ion Pacea. But it is still just a partial break, because Boris Caragea's sculptures dominate. In 1966, the break from any realist-socialist theme happens in Venice as well, with Țuculescu's work, curated by Petru Comarnescu. This exhibition enjoys great international success.
Starting in 1968, we enter the era of art critic Ion Frunzetti, commissary until 1982. Frunzetti focuses on the young generations. Abstract painting, figurative lyricism (as opposed to the old realism-copy of reality!), abstract wooden sculpture – all of these are part of a trend which will dominate the 1970s. The names present have since become established – Virgil Almășanu, Octav Grigorescu, Ovidiu Maitec, Ion Sălișteanu, Henri Mavrodin, Horia Bernea, some of which showed works multiple times. In 1972, Romania's Pavilion presents a collective graphics project, featuring works by twenty Romanian artists. It is the time when the Pavilion is considered by one of the articles as “the most beautiful”, counting on a special scenography and lighting effects; a Spanish critic states that it is the only pavilion which feels like “a real person”. It is a peak moment for Romania. If we consider the fact that around us we saw arte povera, land art, the Germans were showing Gerhard Richter (which Frunzetti criticizes, writing ironically that “that's the way the realism is understood over there”), the Americans were showing Diane Airbus, and the Italians were scandal-mongering with De Dominicis.

V.I.: How was art from the socialist block being perceived by the Western critics?

D.G.: Most of the time, countries in the socialist block were analyzed “in bulk”, but there were different degrees of propaganda visible within. Romania, Czechoslovakia, Yugoslavia, Poland, Hungary are guided by the “socialist and political neorealism,” while Russia is considered the most propagandistic, and its artists are seen as quite “crazy”. As Jules Perahim, the exhibitions commissary from the end of the 1950s, said: we continued to show “all the beauty of life in socialist society.”

V.I.: Does the rift become apparent immediately after 1990? What did Romania's Pavilion look at the time, and where was it headed?

D.G.: During the 90s we are in a new era: Mircea Spătaru creates a relatively shocking pavilion, with his objects walking the line between abstract and figurative. It is a coherent position. Horia Damian in 1993, curated by Radu Varia, goes in a similar direction. Although perhaps excessive, the exhibition at the 1995 edition, organized by Dan Hăulică and Coriolan Babeți, has its key role in placing the generation of sculptors which had made their debut during the 60s in a historical context. These were sculptors descended from Brâncuși's style: Paul Neagu, Napoleon Tiron and Marian Zidaru being notable names. 1997, 1999 are editions doubled by the presence of a second exhibition at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research. I would say that 1997 is interesting not only because of the double representation at the Pavilion (outside, Ion Grigorescu, inside – Ion Bitzan), but also via the exhibition of artists from the 1980s, curated at the Institute by Adrian Guță. Moreover, Horea Avram organizes the first multimedia exhibition at the Institute, in 1999.
Since 1999 the rules have changed entirely: there is a call for projects, and Dan Perjovshi and the SubREAL group's show truly marks a new era, with victorious international press response, which identifies – perhaps with a violent Western bias – with what can be found within the Pavilion. After the breath of fresh air brought by video (2001) and net art (2003) comes a stark questioning of Romanian politics and Romania's “place on the map”, with the Daniel Knorr's 2005 exhibition (curated by Marius Babias).
If until then a relative calm prevailed around Romanian presences, now a great mass of critics from the local scene stage a “patriotic” revolt against the conceptual void within the Pavilion, and it is the first time after 1989 that the problem of national representation in the outside space is truly debated. It is a heated debate on what should represent us, which foreign critic expectations we should confirm, how Romanian should we be. It is an exhibition which would have certainly outraged one such as Iorga. Following the same trend, the 2007 edition, curated by Mihnea Mircan, attacks the sensitive theme of monuments: the precarious, unfinished, evanescent air of oblivion perfectly defined a Romanian state of being. And, without having to thoroughly analyze each and every edition, here we are today, in 2013, faced with the show which erases all the past and starts from scratch each day, repositioning all the history of art – and implicitly a history of politics – on an ephemeral, transparent, nude, fragile and vulnerable stage.

(Translated by Mircea Laslo)

Laguna media şi deschiderea *over all*: anul 1999 la Bienala de la Veneţia

text de **HOREA AVRAM**

Dincolo de orice critică, justificată sau nu, adusă Bienalei de la Veneția (BV) – pentru dimensiunile ei, pentru lipsa coeziunii, pentru autoritatea prea mare pe care o poate exercita – aceasta rămâne, fără îndoială, una dintre instanţele cele mai credibile în lumea artei contemporane. Căci, dintre toate bienalele – care acum se numără cu sutele – BV e cea mai veche, cea mai (re)cunoscută și, până la urmă, cea mai importantă. Acolo au primit confirmarea internaţională un mare număr de artiști importanţi, acolo s-au lansat și testat nenumărate direcţii în artă. Tocmai de aceea, a ajunge (bine) la BV a fost și este visul oricărui artist și dorința oricărui pavilion sau reprezentări naţionale.

România a avut la BV un traseu sinuos, presărat cu ezitări și pauze: 1907, prima participare, apoi, după câteva întreruperi, inaugurarea pavilionului în 1938, apoi, după o altă pauză pricinuită de război și de „reașezări" politice, din 1952, s-au reluat participările regulate. Nu-i locul aici să intru în detaliile istoriei participării românești la BV, însă nu pot să nu remarc, măcar în treacăt, faptul că deși România a fost norocoasa beneficiară a unui pavilion în Giardini, cel puţin în perioada anilor 1960 și până la sfârșitul anilor 1990, ea n-a reușit să atragă cu adevărat atenția comunităţii internaţionale. Desincronizarea programatică, selecţia clientelară de artiști, opţiunea obsesivă pentru tradiţie și convenţional a făcut ca majoritatea artiştilor români prezenţi la BV în acei ani (cu excepţiile de rigoare!) să aibă un slab ecou internaţional. E simptomatică în acest sens atitudinea complet ridicolă a lui Ion Frunzetti, comisar și comentator al bienalei în repetate rânduri, care înfiera cu mânie artistică, dar și proletară, curentele atunci „la modă": *Pop-Art, Happening, Op-Art*, Arta conceptuală etc. (vezi articolele sale culese în volumul cu un titlu demn de o cauză mai bună, *În căutarea tradiţiei*, Ed. Meridiane, București, 1998).

De aceea, pentru România, anul 1999 la BV a fost unul cu totul special. După ani de zile de ezitări și absenteism (la nivel artistic, cel puțin), participarea românească la BV – i.e. paradigma expoziţională și administrativă de până atunci – a fost efectiv reinventată. Mă grăbesc să precizez că totuși, înainte de 1999, a existat o breșă în formula expoziţională retrogradă de până atunci, care parcă a anunţat schimbările ulterioare: proiectul curatoriat de Adrian Guţă (în calitate de vicecomisar) la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică în 1997. Când spuneam că 1999 a fost un an de cotitură pentru România la BV, mă refeream la faptul că pentru prima dată, participarea românească la BV s-a organizat nu pe bază de „numire din oficiu", ci în urma unui concurs de proiecte curatoriale! Firesc am zice acum, însă de neconceput pentru mulţi artiști și birocraţi atunci. Meritul acestei cruciale schimbări îl are în cea mai mare măsură Simona Tănăsescu, pe atunci directoarea Direcţiei de Arte Vizuale din Ministerul Culturii (ulterior desfiinţată), dar și ministrul culturii din acea perioadă, Ion Caramitru (din simplul fapt că a acceptat o astfel de formulă).

În urma acestei (într-adevăr, istorice) initiative, au fost selectate două proiecte pentru participarea României la cea de-a 48-a ediție a BV din anul 1999: unul la Pavilionul României intitulat *Report*, curatoriat de Judit Angel, secondată de Aurora Dediu (comisar adjunct) și celălalt la Institutul Român curatoriat de mine, intitulat *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*. Comisar onorific a fost numit totuși (sic!) Dan Hăulică, probabil în virtutea inerţiei birocratice, el fiind pentru câţiva ani înainte comisarul din oficiu al României pentru BV. Cu toate acestea, Hăulică nu a jucat – aș spune, din fericire – niciun rol în pregătirea acestor expoziţii (Hăulică nu și-a arătat augusta persoană nici în timpul pregătirilor, nici la vernisajul expoziţiilor). O atitudine care a mers mână în mână cu execrabila colaborare pe care am avut-o cu birocraţii ministerului (complet depășiţi) și cu responsabilii de atunci de la Institutul Român (de-a dreptul răuvoitori).

Cel mai important însă a fost impactul pe care cele două proiecte expoziţionale l-au avut în comunitatea artistică internaţională; acestea au avut importantul merit de a pune pe tapet, din punct de vedere artistic și curatorial, probleme actuale ale artei și societăţii, într-o rezolvare vizuală la fel de actuală și de „branșată" la direcţiile artistice contemporane. În proiectul curatoriat de Judit Angel & Aurora Dediu au fost prezentaţi grupul SubREAL, cu o parte din seria lor mai amplă intitulată *Serving Art* (fotografie, *performance*, instalaţie) și Dan Perjovschi, cu o intervenţie pusă sub titulatura *Rest* (intervenţie desenată in situ).

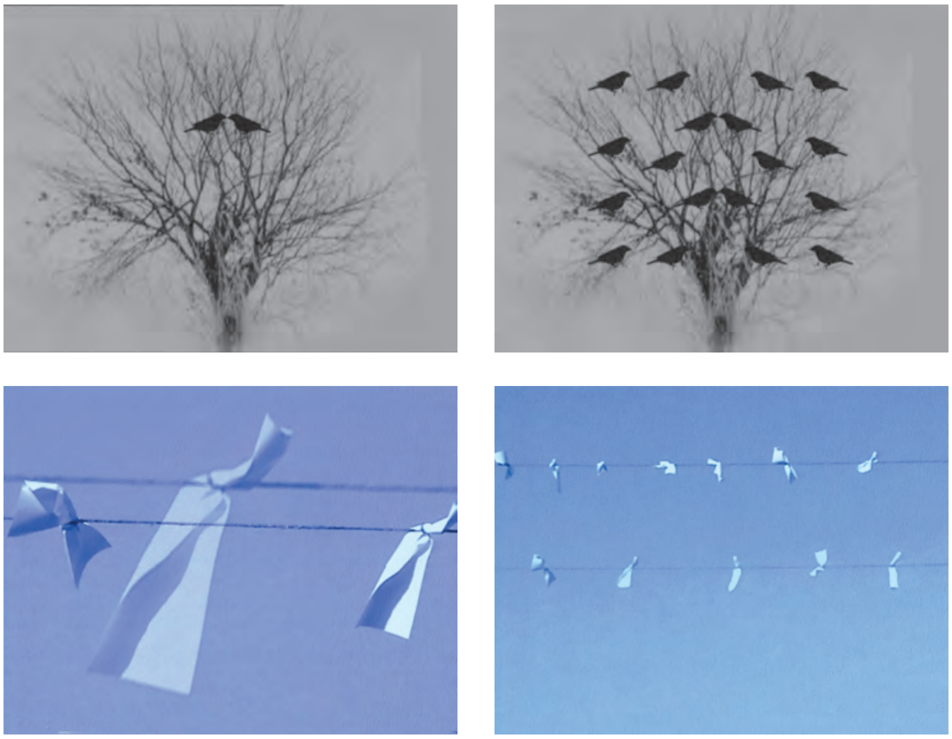
Proiectul expoziţional curatoriat de mine a reprezentat, într-o formă probabil și mai explicită, ideea de „branșare" la temele și instrumentele momentului, aceasta prin opţiunea curatorului și a artiștilor pentru instalaţii video și tehnologii digitale. Cinci artiști au participat în acest proiect: Alexandru Antik (cu lucrarea *Corpus Transit*, o explorare cu mijloace endoscopice și videografice a organicului uman), Mircea Florian (cu o instalaţie interactivă de sunet și imagine intitulată

1

Water, care reitera analog și digital gesturi simbolice), Dan Mihălțianu (cu *Alcohology Travel*, o instalație video care ilustra relația individ-societate ca procesualitate simbolizată de distilare), Miklós Onucsan (al cărui video intitulat *Wet Paint* comenta ironic și tehnologic relația dintre realitate și imaginație, via *digital processing*) și Alexandru Patatics (cu o instalație video care crea spații mediane între imagini virtuale și reale, într-un *real time* asumat subiectiv).

În acest fel, artiștii care au expus în galeria Institutului Român vizau tocmai zonele cele mai fierbinți ale discursului artistic și social: *new media* (cu sau fără interactivitate), arta video, instalația cu recurs la tehnologie. Să nu uităm: 1999 era momentul freneziei *new media*, a internetului, a interactivității, a virtualității, era epoca credinței în puterea izbăvitoare a tehnologiei, cu tot alaiul lor de teorii. Era momentul în care videoul și prelucrarea digitală a imaginii, de exemplu, căpătau dimensiuni fără precedent: în mass-media prin MTV (vechiul și adevăratul MTV!) și în expoziții, prin *boom*-ul care a lansat sau a confirmat o întreagă generație de artiști media de excepție: Douglas Gordon, Pipilotti Rist, Eija-Liisa Ahtila, Christian Marclay, Rosemarie Trockel, Knowbotic Research, Tatsuo Miyajima, Katarzyna Kozyra etc., cu toții expunând și marcând BV și momentul 1999. Era anul în care BV devenea pentru prima dată laguna media!

Genericul sub care am pus proiectul meu curatorial de la Institutul Român, *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*, răspundea astfel din plin nu numai tendințelor momentului, ci și, în mod programatic, tematicii BV stabilită de curatorul general Harald Szeemann: *Aperto Over All* (i.e. „deschidere în toate dimensiunile sale"). În acest sens, *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open* trimitea la ideea de deschidere prin invocarea ferestrei albertiene ca model al schimbării de paradigmă reprezentațională, dar sugera și deschiderea tehnologică înspre mase și producția artistică bazată pe coordonate noi, sugerată (în mod simbolic) de cel mai recent program Windows de atunci. Important este să amintim că tema generală a BV 1999 era un fel de răspuns adus, într-o mișcare dialectică, însăși ideii de Aperto, secțiunea "fringe" a BV, destinată artiștilor încă neconsacrați sau proveniți din țări fără pavilioane naționale pe care chiar Harald Szeemann împreună cu Achile Bonito Oliva o înființaseră în 1980 (desființată apoi în 1995). Mai mult, punerea BV sub semnul deschiderii *over all* a însemnat și transformarea, tot în 1999, a expoziției centrale din pavilionul italian într-o expoziție internațională, o schimbare profundă datorată aceluiași Szeemann. Moștenirea, dacă pot să-i spun așa, a momentului 1999 la BV pentru România a fost până la urmă deschiderea. Deschidere birocratică – prin instaurarea modelului concurențial al selecției proiectelor, cea conceptuală și artistică – prin prezentarea unor proiecte care vizau actualitatea în toate dimensiunile ei, dar și deschidere ca facilitare a colaborării – prin recunoașterea internațională și stabilirea de relații durabile cu profesioniști din domeniu. O deschidere la care au contribuit deopotrivă artiștii și curatorii României la acea ediție a BV și care, cred eu, a reușit să paveze drumul către momentele ulterioare ale participării românești la BV.



3

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-2 - Dan Mihălțianu, *Liquid Matter*, light boxes, interactive CD-ROM (Windows 98), computer and sound equipment, video monitor, printed matter, dimensions variable, 1998, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, the 48th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Aperto After All*, 1999. Courtesy: the artist (p. 54-55)
Dan Mihălțianu, *Liquid Matter*, light boxes, CD-ROM interactiv (Windows 98), computer și echipament de sunet, monitor video, materiale printate, dimensiuni variabile, 1998, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică din Veneția, cea de-a 48-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Aperto After All*, 1999. Courtesy: artistul (p. 54-55)
3 - Miklos Onucsan, *Wet Paint*, video, 11'44'', 1997, Pavilionul României de la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică din Veneția, cea de-a 48-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Aperto After All*, 1999. Capturi video: Plan B Cluj / Berlin. Courtesy: artistul și Centrul Soros pentru Artă Contemporană
Miklos Onuncsan, *Wet Paint*, video, 11'44'', 1997, Romanian Pavilion at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice, the 48th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Aperto After All*, 1999. Video captions: Plan B Cluj / Berlin. Courtesy: the artist and The Soros Center for Contemporary Art

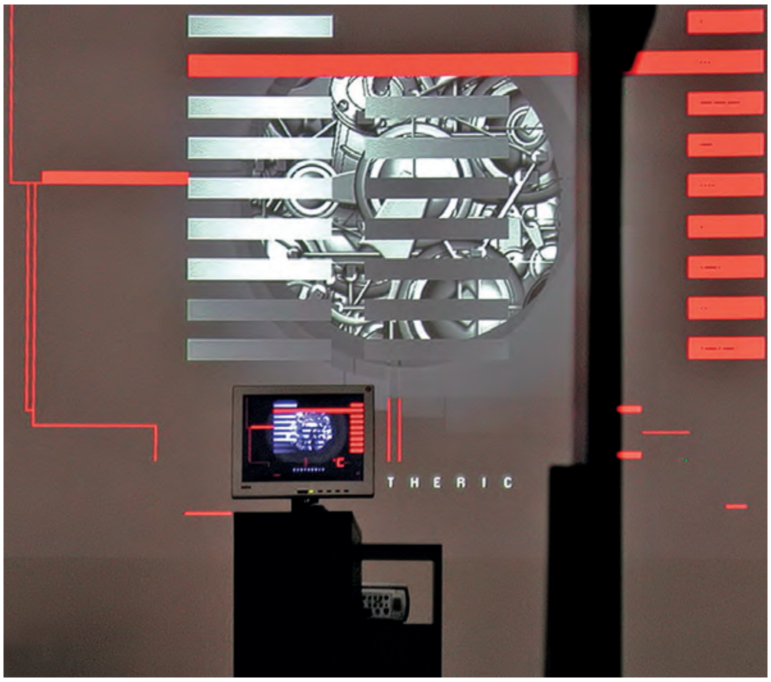
The Media Lagoon and the *Over All* Opening: 1999 at the Venice Biennale

text by HOREA AVRAM

Beyond all critique, justified or not, brought upon the Venice Biennale (VB) – for its size, for its lack of cohesion, for the exacerbated authority it can exercise – it remains, unquestionably, one of the most credible instances of the contemporary art world. This is because out of all the biennales – which now number in the hundreds – VB is the oldest, most widely known and recognized and, eventually, the most important. It is there that a great number of important artists obtained international recognition; it is there that numberless directions in art were launched and tested. It is for these reasons that reaching (positively) the VB has been the dream of any artist and the wish of every pavilion or national representation. Romania has had a sinuous path to the VB, dotted with hesitations and pauses: 1907 – the first participation, followed by several breaks, the inauguration of the Pavilion in 1938, followed by another break caused by the war and political "rearrangements", marking the year 1952 as the fresh beginning for regular participation. This is not the place to delve into the details of the Romanian VB participation history, but I cannot help but notice, even in passing, the fact that even though Romania was the lucky beneficiary of a Pavilion in the Giardini, at least between the 1960s and the end of the 1990s, it did not manage to truly attract the attention of the international community. The programmatic de-synchronization, the clientele-type selection of artists, the obsessive choice for tradition and conventionalism, all of these led to the majority of Romanian artists present at the VB in those years making poor international impact (with a few notable exceptions!). To this end, Ion Frunzetti's completely ridiculous attitude as a commissar and commentator of the Biennale in numerous occasions was symptomatic, as he stigmatized with artistic and proletarian rage the "fashionable" trends of that period: Pop-Art, Happening, Op-Art, Conceptual Art etc. (see his collected articles in the volume with a title worthy of a nobler cause: *În căutarea tradiției* (*In Search of Tradition*), Bucharest, Ed. Meridiane, 1998). This is why, for Romania, the year 1999 at the VB was utterly special. After years of hesitation and absenteeism (at least on an artistic level), the Romanian participation at the VB – i.e. the previous curatorial and administrative paradigm – was completely reinvented. I dare to say that there was a breach in the retrograde curatorial formula before 1999, which seemed to foretell the changes to come: the project curated by Adrian Guţă (as a vice-commissar) at the Romanian Institute of Culture and Humanistic Research, in 1997. When I said that 1999 was a pivotal year for Romania at the VB, I was referring to the fact that, for the first time, the Romanian participation at the VB was organized as a call for curatorial projects, rather than as an "ex officio appointment"! We would call such a competition of curatorial projects perfectly normal now, but it was inconceivable for many artists and bureaucrats of the time. The merit for this crucial change goes mostly to Simona Tănăsescu, then director of the Department for Visual Arts in the Ministry of Culture (eventually abolished), but also to the Minister of Culture during those years, Ion Caramitru (for the simple fact that he accepted such a formula).
Following this (truly historic) initiative, two projects were selected for Romania's participation to the 48th edition of the VB, in 1999: one at the Romanian Pavilion, titled *Report* and curated by Judit Angel, seconded by Aurora Dediu (assistant commissar) and another, at the Romanian Institute, curated by myself, titled *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*. Dan Hăulică was still (sic!) named honorary commissar, probably due to bureaucratic inertia, as he had been the default Romanian commissar for the VB during the previous years. In spite of this, Hăulică did not take any part – fortunately, I would say – in the preparation of these exhibitions (Hăulică did not deem it worthy to show his illustrious countenance, neither during the preparations, nor at the opening of the exhibitions). This was an attitude which went hand in hand with the execrable collaboration we had with the ministry's bureaucrats (completely overwhelmed) and with the persons then in charge at the Romanian Institute (downright malevolent). What mattered most, however, was the impact the two curatorial projects had in the international artistic community: they had the important merit of highlighting current issues in art and society, from an artistic and curatorial standpoint, in a visual solution just as current and "plugged in" to the contemporary artistic trends. The project curated by Judit Angel & Aurora Dediu, presented the members of the SubREAL group, with part of their larger series *Serving Art* (photography, performance, installation), and Dan Perjovschi, with an intervention titled *Rest* (in situ drawn intervention).
The exhibition project I curated presented, probably in an even more explicit form, the idea of "plugging in" to the contemporary themes and instruments, via the curator's and artists' choices to focus on video installations and digital technologies. Five artists took part in this project: Alexandru Antik (with the *Corpus Transit* work, an exploration via endoscopic and videographic means of the human body), Mircea Florian (with an interactive installation of sound and imagery, titled *Water*, with analogically and digitally reiterated symbolic gestures), Dan Mihălțianu (with *Alcohology Travel*, a video installation which illustrated the individual-society relationship as a process symbolized by distillation), Miklos Onucsan (whose video titled *Wet Paint* provided an ironic and technological commentary on the relationship between reality and imagination, via digital processing) and Alexandru Patatics (with a video installation which created median spaces between virtual and real images, in a subjectively assumed real time).
In this way, artists which exhibited works in the gallery at the Romanian Institute specifically targeted the most intense hot-spots of the artistic and social discourse: new media (with or without interactivity), video art and technology based installation. Let us not forget: 1999 was the time of the new media, internet, interactivity, virtual frenzy, the era of faith in the redemptive power of technology, with its entire suite of theories. It was the time in which video and digital image processing, for example, reached unforeseen heights: in the mass-media via MTV (the old and genuine MTV!) and in exhibitions, via the boom that launched or confirmed an entire generation of exceptional media artists: Douglas Gordon, Pipilotti Rist, Eija-Liisa Ahtila, Christian Marclay, Rosemarie Trockel, Knowbotic Research, Tatsuo Miyajima, Katarzyna Kozyra etc., all of whom exhibiting and leaving their mark on the VB and on the year 1999. It was the year in which the VB became the media lagoon for the first time! The title under which I placed my curatorial project at the Romanian Institute, *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*, thus offered a complete answer, not only to the tendencies of the moment, but also, programmatically, to the theme of the VB established by the general curator, Harold Szeemann: *Aperto Over All* (i.e. "openness in every dimension"). To this end, *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open* referenced the idea of openness by invoking the Albertian window as a model of change in the representational paradigm, but also suggested the technological opening towards the masses and the artistic production based on new coordinates symbolically represented by the then most recent Windows operating system. It is important to recall that the general theme of the 1999 VB was a tentative answer, in a dialectic move, to the very idea of Aperto, the fringe section of VB, meant for artists who were not yet established, or who came from countries without national pavilions, which Harold Szeemann and Achile Bonito Oliva themselves had established in 1980 (later abolished in 1995). Further, placing the VB under the sign of "over all" openness in 1999 also signified the transformation of the central exhibition from the Italian pavilion in an international exhibition, a profound change, yet again creditable to Szeemann. The legacy, if I may call it that, of the 1999 moment at the VB for Romania eventually became openness itself. Bureaucratic openness, through the implementation of the competitive model for project selection, both conceptual and artistic, through the presentation of projects which targeted topicality in all its dimensions and also openness as a facility of collaboration, through international recognition and the establishment of sustainable relationships with professionals in the field. An openness to which artists and curators alike contributed in that edition of the VB. This openness, I believe, have managed to pave the way towards subsequent highlights of Romanian participation in the VB.
(Translated by Mircea Laslo)

Esoth Eric s-a născut în Zadar

text de **CĂLIN MAN**

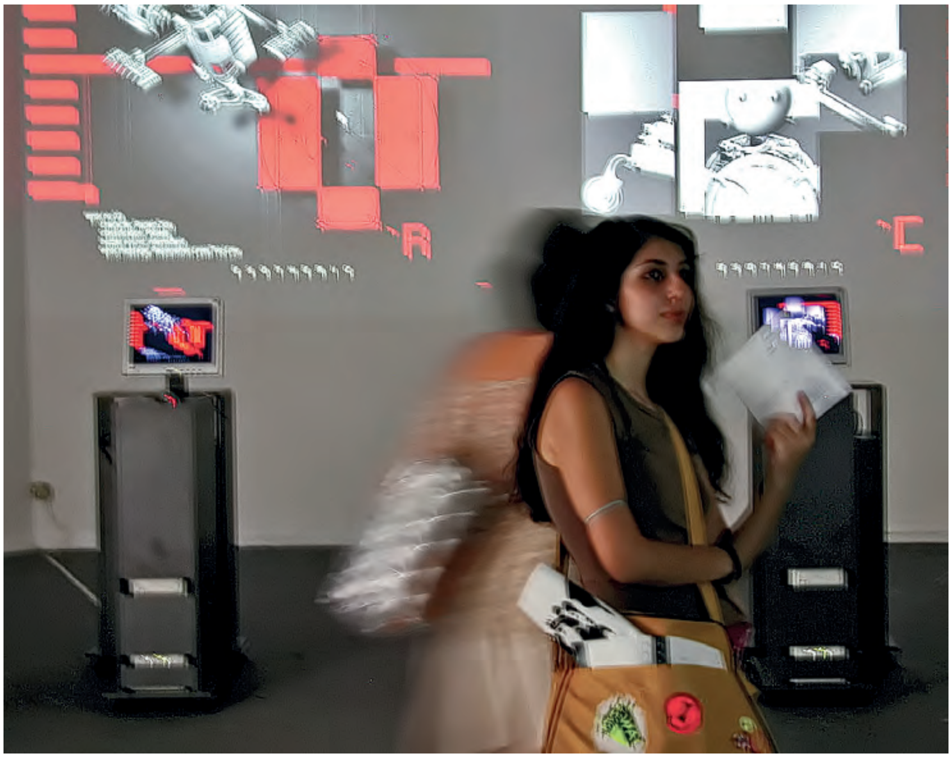


1

Propoziția din titlu deschide textul lămuritor al unei epopei digitale* în care mi-am pus atât de multe speranțe, încât știam deja de la începutul narațiunii că ultimul cuvânt va fi „krestanatz"; așa cum știu la fel de bine acum că acest text se va încheia cu cuvântul „magenta". Dar până să ajung acolo am să dezvălui subtitlul compunerii de față:
*Proiect de lege privind obligativitatea etichetării lucrărilor de artă digitală** cu data fabricației, termenul de valabilitate și data expirării*

(* Qntxt, Esoth Eric – aplicație hypermedia off/online)
(** arta digitală = hypermedia interactiv)

În 1994, când am pornit proiectele digitale împreună cu kinema ikon, totul părea atât de simplu și de clar. Era și un paradox acolo: stabileam regulile de funcționare ale unei lucrări interactive cu regretul că încă nu există reguli (pe care aş fi vrut să le încalc).
Așa se face că aveam discuții la atelierul ki despre felul în care este citită compoziția lucrării în funcție de zonele interactive, despre ecranul computerului ca simeză, despre design-ul butoanelor care doar a butoane din viața reală nu ar trebui să arate (e simpatică discuția în zilele noastre despre designul skeuomorfic...) și mai ales despre forma rizomatică a povestirii și despre ludicul dus până la limita pudicului. După nenumărate lucrări pe CD-ROM și net.art realizate cu atâta hotărâre relaxată timp de un deceniu, la kinema ikon am clamat sus și tare că producem exclusiv lucrări hypermedia interactive. Se părea că am găsit formula de expresie cu care generația tânără de artiști ar putea să se confrunte cu pensionarea.
Cam atunci, unul dintre personajele obscure ale arhivei reVoltaire și-a facut simțită prezența printr-o constatare de bun simț: întreaga arhivă funcționează pe modelul unei ecuații în care rezultatul poate fi 1 sau 0 sau -1. „Dacă x=1, este afișat un obiect numeric, efect al organizării, intonării și acoperirii cu intenție a unui spațiu sonor sau grafic. Acest obiect, fără un înțeles precis, se numește krestanatz." Personajul este Esoth Eric, iar citatul de mai sus încheie textul despre care vorbeam la început. Acest proiect s-a dezvoltat de-a lungul anilor. Există versiuni pentru net, CD-ROM, instalație interactivă, film, print, fiind apoi inclus în proiectul *alteridem.exe_2* – prezentat în pavilionul românesc de la Bienala de la Veneția din 2003.
Acum este momentul să fac o mărturisire: luat de avântul participării intempestive și uneori cu succes pe la mai toate festivalurile new media, prezența noastră la Bienala de la Veneția ni s-a părut firească, dar am făcut greșeala să credem că vom da în grădinile din Isola di Sant'Elena peste o avalanșă de pixeli și voxeli, unii mai veseli, alții mai nestașnici. Noi tocmai veneam după un simpozion pe care l-am organizat în toamna anului 2002 la Muzeul de Artă din Arad cu titlul: ***este sau nu este sistemul digital (și) un nou mijloc de creație artistică?*** *(urmează un fragment copy/paste din textul de prezentare scris de George Săbău, liderul și teoreticianul grupului kinema ikon): teme particulare:*
1. ***perspectivă pixeloclastă*** *– sistemul digital nu poate fi un medium creativ în domeniul artei, astfel că ar trebui să-și vadă de treburile lui specifice, precum informația, comunicarea, navigarea pe internet, procesarea de text,*



2

3

jocurile pe computer, chat-urile etc.
2. ***perspectivă pixelodulă*** *– nu numai că este (și) un nou mijloc de creație artistică, dar reprezintă un fel de media maximă, înglobându-le pe toate celelalte media.*
3. ***perspectivă pragmatică*** *– care este, de fapt, stadiul actual în practica artistică digitală în lumea largă și în România; instituții, artiști, opere de referință, tipologia genurilor, expoziții, simpozioane, texte critice, antologii, reviste electronice, galerii virtuale, lucrări comune pe net etc.*
4. ***perspectivă teoretică*** *– vechiul regim de reprezentare analogică în comparație cu noul regim de „reprezentare" digitală; o dilemă: lucrări exclusiv digitale sau analogic-digitale; tendința actuală privitoare la suporturi: net/CD-ROM/ instalație; importanța distincției dintre art* **on** *the net și art* **on** *the CD-ROM, pe de o parte, și net.art sau art* **of** *the CD-ROM, pe de altă parte; specificul lucrărilor colective, pornind de la sintagma „autor distribuit"; multimedia interactiv = hypermedia; realitatea virtuală ca paradigmă absolut distinctă de hypermedia; în ce măsură interactivitatea, ca procedeu co-auctorial specific pentru new media poate fi totuși manipulabilă comparativ cu ceea ce se întâmplă în domeniul old media; ficțiunea interactivă ca scriitură digitală; eficiența pixelului psihedelic în perioada de tranziție la români etc."*

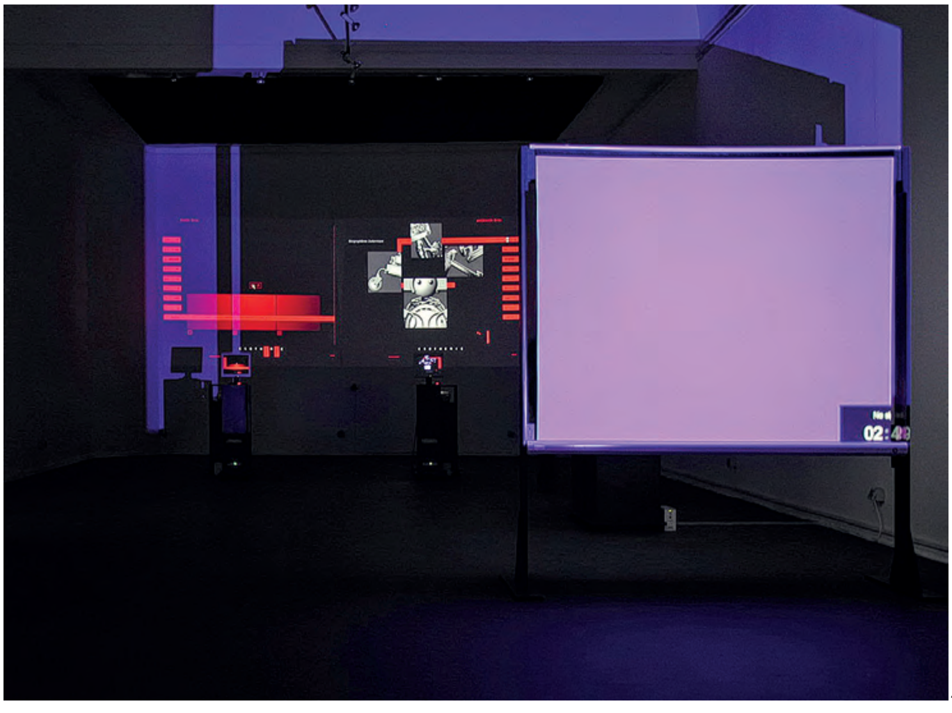
La acel simpozion au participat crtitici de artă și artiști implicați în arta digitală. kinema ikon a prezentat instalația hypermedia *alteridem.exe*. De aici și până la Veneția nu a fost decât un pas, pentru că *alteridem.exe_2* a venit ca o continuare firească a experimentelor noastre digitale. Am propus o instalație hypermedia (computere, proiectoare multimedia, camere web, ecrane) cu trei lucrări distincte: *Esoth Eric* și *net.art_kit* de Călin Man și *alteridem.exe* de kinema ikon (George Săbău, Peter Hügel, Călin Man, Caius Grozav, Judit Angel, Ioan Ciorbă, Alin Gherman, Romulus Bucur, Roxana Chereches.) (*urmează un nou fragment copy/paste din textul scris de George Săbău în catalogul expoziției): Muza artei digitale este himera în înțelesul ei cartezian de ființă inexistentă constituită din părți de ființe existente. (...) Parafrazându-l pe Athanasius Kircher pot afirma că entitatea non-phalică numită computer este un fel de „mașină de produs imagini stupefiante", iar lucrarea* **alteridem.exe_2** *poate fi interpretată ca o Wunderkammer în care minunățiile sub forma lor de imagerii himerice emerg din fantezia artistului ordonată de strategia riguroasă a unui program, undeva între algoritm și aleatoriu.*
Structura modulelor narative are capacitatea de a provoca un demers interactiv al partenerilor cu realitatea simulată, ceea ce face ca identitatea auctorială inițiatoare să se bifurce infinit spre alterități co-auctoriale insolite. De aici încolo un spectator bine temperat poate intra în jocul propus de către autori dacă dispune de capacitatea denumită facultas ludentes. Keep on playing."

După experiența venețiană, a urmat de la sine o recitire a întregii opere kinema ikon cu scopul de a produce un catalog, dar mai ales un transfer digital-interactiv al lucrărilor ki. Rezultatul a fost o expoziție la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, în 2005. Apoi un biografem răzleț mi-a deturnat atenția de la bunul mers al artei numerice, și o perioadă am privit detașat evoluția radicală adusă de web 2.0. Iar acum profit și eu de minunata lume a digitalului primit de-a gata. Atât doar că pe noile sisteme de operare, versiunile de început ale lui *Esoth Eric* nu mai pot fi accesate corect și ar trebui, din timp în timp, să fie reprogramate – ceea ce devine enervant și plictisitor.

Acesta este motivul pentru care, în vechea tradiție patafizică, personajele *arhivei reVoltaire*, dacă nu ar fi leneșe, ar propune un proiect de lege privind obligativitatea etichetării lucrărilor de artă digitală cu data fabricației, termenul de valabilitate și data expirării, *în* scopul de a motiva autorii să producă lucrări mai rezistente și, dacă se poate, pe fundal magenta.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-4 - Călin Man / kinema ikon, *alteridem.exe_2*, Pavilionul României la cea de-a 50-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: *Dreams and Conflicts – The Viewer's Dictatorship*, 2003. Foto credit: Călin Man. Courtesy: Călin Man
1-4 - Călin Man / kinema ikon, *alteridem.exe_2*, Romanian Pavilion at the 50th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: *Dreams and Conflicts – The Viewer's Dictatorship*, 2003. Photo credit: Călin Man. Courtesy: Călin Man


4

Esoth Eric was born in Vain

text by CĂLIN MAN

The sentence in the title opens the prefatory note of a digital epos*, in which I have placed so much hope that I knew from the very beginning of the story that its final word will be "krestanatz"; just as I now know that this text will end with the word "magenta". But until I reach that point, I will unveil the subtitle of the present work:
*Draft law concerning the mandatory labeling of digital artworks** with the fabrication date, shelf-life and expiration date*

(* Qntxt, Esoth Eric – off / online hypermedia application)
(** digital artwork = interactive hypermedia)

In 1994, when I first started creating digital projects with kinema ikon, everything seemed so simple and straightforward. There was also a paradox there: we were establishing the operating rules of an interactive work, with the regret that there were no already established rules (which I would have wished to break).
So it was that we had talks at the ki workshop about the manner in which the composition was being read depending on the interactive areas, about the computer screen as an exhibition wall, about the design of key buttons that should look like anything except real-life key buttons (it's funny how skeuomorphic design talks develop these days…), and most of all about the rhizomatic shape of the narrative and about the playfulness taken to the very edge of bashfulness. After an endless stream of works done on CD-ROM and net.art, done with such relaxed determination throughout a decade, at kinema ikon we loudly proclaimed that we would only produce interactive hypermedia works.
It seemed that we had found the form of expression with which the young generation of artists could confront retirement. Around that time, one of the more obscure characters in the reVoltaire archive made her presence felt through an observation filled with healthy common sense: the entire archive worked much like an equation for which the result could be either 1, 0 or -1. "If x=1, a numerical object is displayed, an effort of organization, intonation and injection with intention of a sonic or graphic space. This object, without a specific meaning, is called krestanatz." My character is Esoth Eric, and the previous quote closes the text I was referencing at the beginning. This project was developed throughout a number of years.
There are versions for the Net, for CD-ROM, for an interactive installation, film and print, followed by an inclusion in the *alteridem.exe_2* project – presented in the Romanian Pavilion at the 2003 Venice Biennale. Now it is the time for a confession: swept away by the momentum of tempestuous participation, sometimes crowned by success, at most new media festivals, our presence at the Venice Biennale seemed only natural, but we made the mistake of believing that we would encounter an avalanche of pixels and voxels in the gardens of Isola di Sant'Elena, some joyous, some whimsical.
We had just arrived after a symposium we had organized in the autumn of 2002 at the Art Museum in Arad, with the title: ***is the digital system (also) a new means of artistic creation, or is it not?*** *(what follows is a copy/pasted fragment from the presentation text written by George Săbău, the leader and theoretician of the kinema ikon group): particular themes:*
1. Pixelclastic perspective *– the digital system cannot be a creative medium in the world of art, and should thus focus on specific issues, such as information, communication, web surfing, computer games, instant messaging etc. 2.* Pixeldulic perspective *– not only is (also) a medium of artistic expression, but it represents a form of maximal media, incorporating all other media. 3.* Pragmatic perspective *– which is, actually, the current state in digital artistic practice throughout the globe and in Romania; institutions, artists, reference works, typology of genres, exhibitions, symposiums, critical texts, anthologies, e-zines, virtual galleries, collaborative works on the internet etc. 4.* Theoretical perspective *– the old regimen of analogical representation in comparison with the new regimen of digital "representation"; a dilemma: exclusively digital works versus analogical-digital works; the current tendency towards support: net/CD-ROM/installation; the importance of the distinction between art* on *the net and art* on *the CD-ROM, on the one hand, and net.art or art* of *the CD-ROM, on the other hand; the specificity of collective works, starting from the "distributed author" moniker; interactive multimedia = hypermedia; virtual reality as a completely distinct paradigm of hypermedia; to what degree does interactivity as a collaborative method of authorship specific for new media can still be manipulated in comparison to what is happening in the field of old media; interactive fiction as digital writing; the efficiency of the psychedelic pixel during the transitional period concerning Romanians etc.*" That symposium brought together art critics and artists involved in digital art. Kinema ikon presented the hypermedia installation *alteridem.exe*.
There was only one step to go from here to Venice, since *alteridem.exe_2* came as a natural continuation of our digital experiments. We proposed a hypermedia installation (computers, multimedia projectors, webcams, and screens) with three distinct works: *Esoth Eric* and *net.art_kit* by Călin Man and *alteridem.exe* by kinema ikon (George Săbău, Peter Hügel, Călin Man, Caius Grozav, Judit Angel, Ioan Ciorbă, Alin Gherman, Romulus Bucur, Roxana Chereches).
(*what follows is another copy/pasted fragment from the text written by George Săbău for the exhibition catalogue): The muse of the digital era is the chimera in its Cartesian sense of an inexistent being constructed from parts of other existent beings. (...) Paraphrasing Athanasius Kircher, I can say that the non-phallic entity that is the computer is a type of "machine for producing stupefying images", and the* alteridem.exe_2 *work can be interpreted as a* Wunderkammer *in which the wonders in their forms as chimerical images emerge from the artist's fantasy organized by the rigorous strategy of a program, somewhere between algorithm and randomness. The structure of the narrative modules has the ability to spark an interactive undertaking of partners with the simulated reality, which causes the initiating auctorial identity to infinitely split towards unprecedented co-auctorial otherness. From here on out, a well-tempered spectator can enter the space proposed by the authors, if in possession of the ability known as facultas ludentes. Keep on playing.*"
The Venetian experience was followed naturally by a re-reading of the entire kinema ikon body of work, with the intent of producing a catalogue, but more importantly, for a digital-interactive transfer of the ki works.
The result was an exhibition at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, in 2005. Afterwards, a random biographic fragment turned my attention from the continuing path of numerical art, and for a while I watched the radical revolution sparked by web 2.0 with detachment.
And now, I too take advantage of the wonderful world of the ready-made digital. It's only that, on the new operating systems, the initial versions of *Esoth Eric* cannot be properly accessed and should be periodically reprogrammed – which becomes irritating and boring.
This is the reason why, in the old pataphysical tradition, the characters of the *reVoltaire archive*, were they not lazy, would propose a draft bill for the mandatory labeling of digital art with the fabrication date, the shelf-life and the expiration date, *in order* to motivate authors to produce more enduring works. If possible, background color: magenta.

(Translated by Mircea Laslo)

#2 DOSAR DE ARTIST
Portfolio

1

Francisc Chiuariu: O transgresare a postmodernismului

text de **MAGDA CÂRNECI**

Nume sonor în pictura românească de azi, pentru mine arta lui Francisc Chiuariu întrupează o versiune flamboaiantă a ceea ce ar fi postmodernismul vizual în spațiul cultural românesc[1]. Teoretizat destul de abundent, dar mai timid practicat la noi în anii 1980 în domeniul literar și plastic, ca o revizitare – relativizare – depășire ludic-ironică a modernismului clasic internaționalizat, i-au trebuit acestui postmodernism încă două decenii și două promoții artistice ulterioare pentru a-și desfășura amplu toate posibilitățile exploratorii, combinatorii și expresive, chiar dacă puse treptat sub alte etichete care au putut induce în eroare. După unii teoreticieni, ne aflăm abia la finele celor 30 de ani standard ai unei mari generații culturale care a impus o nouă paradigmă estetică, cea postmodernă, caracterizată de căutarea unei noi sinteze conceptual-literar-vizuale pe măsura noii civilizații tehnologic-comunicațional-cosmopolite care penetrează progresiv și irezistibil continentele și culturile divergente ale planetei.
În colțul nostru de lume, mi se pare că Francisc Chiuariu concentrează în fazele evoluției sale întinse pe ceva mai mult de 20 de ani, tentațiile și aporiile stilistice ale unei sensibilități pre-postmoderne, postmoderne și post-postmoderne simptomatice. Versatilă și abundentă, dezinvoltă și intensă, provocatoare și mereu inventivă, pictura sa a parcurs un drum meandric și sincopat de-a lungul unei perioade marcate de invazia noilor media, de obsesia publicității și a consumismului fără frontiere, de dezvoltarea unei culturi urbane internaționalizate, deopotrivă individualiste și anonime, de amestecul fără precedent al spiritualităților locale cu o nouă mitologie globală în curs de constituire. Toate aceste influențe contradictorii și destabilizante se regăsesc integrate surprinzător și suculent în matricea picturii lui Chiuariu, care pune în joc un imaginar decomplexat și eclectic și care combină la nivel stilistic, în mod ostentativ și ingenios, trăsături hiper- și foto-realiste cu efecte *glamour* de tip publicitar, urme ale stilurilor clasice și simboliste de odinioară cu elemente *gadget* din filmele animate și jocurile electronice de azi, cromatisme cu alură *high-tech* și o sensibilitate retiniană deopotrivă *fin de siècle* și pixelizată. Dar, în fond, și paradoxal, în ciuda efectului optic puternic, artificial în mod căutat și integrând savant doze din kitsch-ul care ne înconjoară, pictura aceasta vrea să rămână, totuși, pictură în sens tradițional, reprezentațional, cu toate ecourile noilor media de ultimă oră din ea.
De fapt, producția lui Chiuariu a rezonat în timp cu diverse trenduri din pictura românească a ultimelor două decenii, de la faza (neo)expresionist lirică a perioadei de apartenență la grupul Crinul din anii 1990, la perioada abstractă de la începutul anilor 2000, trecând prin pictura carnal-sexuală a seriei *Obsession* din 2006-2007, în ton cu excesul fotorealist al celei mai tinere generații actuale de pictori de la noi. Abia odată cu figurația suav-dezabuzată din ciclul *Îngeri* din 2007-2008 și cu seriile mai recente *Rețele*, *Outdoor* și *Shadows* din 2009-2012, mi se pare mie că noutatea și forța picturii lui Francisc Chiuariu au devenit frapante.
Poate că seria *Rețelelor*, realizată în 2009-2010, ilustrează cel mai elocvent, după mine, conceptul de postmodernism despre care aminteam mai înainte. Mixturi de universuri imaginare incongruente, picturile acestei serii remarcabile articulează cu vervă ludică citate vizuale cunoscute, provenind din istoria artei și din mass-media, din politică, benzi desenate și basme, în compoziții pline de umor și de ironie, care nu sunt doar comentarii acide sau poetice la reperele noastre culturale istorice și la cele politice recente, ci o tentativă inspirată de a crea punți, salturi, linkuri imaginative, între serii conceptuale și vizuale aparent opuse din spațiul nostru mental aglomerat, impulsionându-l astfel să-și caute o nouă coerență, să se unifice printr-un imaginar liber și expandat. Iar citaționismul, utilizat abundent aici, cu logica lui aparent gratuită și totuși subtil eficace, este o caracteristică centrală a postmodernismului.
În seria *Outdoor* din 2010-2011, Francisc Chiuariu explorează o altă dimensiune a lumii și mentalității noastre de azi, dinamica străzii din civilizația urbană actuală, dinamică atât de tipică pentru agitația noastră cotidiană în fluidul brownian al spațiului public. Coborând din fabulosul poetic al hibridizărilor imaginare anterioare, pictorul își asumă acum, dimpotrivă, proza banalității, a cotidianului brut, folosind o tehnică de el inventată, care imprimă fotograme ale trecătorilor din diverse locuri bucureștene, pe un suport nou, backlit, ce permite efecte hiperrealiste bine controlate, prin suprapuneri de straturi picturale lucitoare și mate, de un puternic impact vizual, iluzionând o adâncime spațială 3D spectaculoasă. Această coborâre abruptă în cotidianul imediat, folosind o „tăietură cinematică" a cadrajelor în care e surprinsă, prin eșantioane, umanitatea noastră nivelată, anonimizată de azi, are o forță de șoc care aduce aminte de cotidianismul brut, radical din poezia și din pictura generației 2000-2010, a treia generație postmodernă după unii comentatori, cea care duce pînă la ultime consecințe apropierea artei de realul imediat, începută timid, cum spuneam la început, în anii 1980.
Seria *Shade/Shadows* din 2011-2013 continuă această linie de explorare vizuală ducând-o spre și mai mult hiperrealism, dar și

2

spre o eventuală depășire a acestuia, prin pregnanța pe care încep să o capete, să o iradieze, umbrele personajelor din imagini. Din ce în ce mai mari, mai intens colorate, umbrele devin prezențe independente, de sine stătătoare, care – prin forța hipnotică a relației lucios-mat atât de tipică pentru pictor – permit transgresarea fotorealismului înspre straniu sau poetic, înspre aporetic sau metafizic. Și iată-ne în fața ultimei serii a artistului, *Teoria cercului*, realizată din 2012 încoace și prezentată pe larg în expoziția organizată în luna octombrie 2013 la Galeria AnnArt din București. În jocul vizual dintre personajul fetiței, cercul ei de joacă și umbra lor, mi se pare că este reluată și sintetizată problematica unor serii anterioare precum *Îngeri*, *Outdoor* și *Shadows*. Simplificând compoziția, reducând-o la un minim esențial, Francisc Chiuariu își arată acum măiestria cu care compune raportul dintre figurativul ultrarealist al personajului și abstracția fluidă a fundalurilor rafinat colorate, uneori blurate, alteori distilând gestualități picturale romantice încărcate emoțional, sau virtuozitatea cu care el controlează relația, intensă, esențială pentru el, dintre mat și lucios. Teoria cercului reprezintă și despărțirea pictorului de tehnica backlit sau alte tehnici de mixed media de dinainte și revenirea la clasicul ulei pe pânză, fără a pierde din forța vizuală de tip tehno anterioară. Pictorul își asumă banalitatea solară a subiectului, accentuând prezența hiperconsistentă a personajului, pregnanța aproape vie a umbrei, devenite centrul magnetic al imaginilor, și deschide astfel cotidianul, prin expresivitatea unui exces realist, spre un enigmatic posibil.
Cu alte cuvinte, tema lucrărilor acestei serii devine un pretext inocent și tulburător pentru desfășurarea unei picturalități pline, luminoase, hipnotice, suficientă finalmente sie însăși. Pentru că, așa cum mărturisesc toți pictorii, dincolo de toate etichetele stilistice, pictura se pictează în primul rând pe ea însăși, își pictează propriul ei mister vizibil, dincolo de orice subiect. Când picturalul atinge un grad anume de precizie și de intensitate, el declanșează în creierul nostru o atracție și o plăcere aparte, care ne pot face să depășim opticul și fizicul către un nivel mai înalt al vederii și înțelegerii. Oprindu-ne în prezentul pur al imaginii, lăsându-ne învăluiți de fascinația luminoasă a clipei fixate pe pânză, intrăm lin, treptat, într-o dilatare diafană a percepției și a timpului, într-o adâncime sensibilă, pulsatilă a realității, la care altfel simțurile noastre tocite nu ar avea acces. Acesta este, de fapt, pariul dintotdeauna al picturii – a simți, a intui, a trăi prin vederea intensificată estetic, frisonul prezentului peren care ne înconjoară, clipa eternă care ne cuprinde în ea, intemporalul care ne traversează și ne locuiește...
Este asta o împlinire, o transgresare, sau o transfigurare a... postmodernismului?

Eseu scris cu ocazia expoziției
Teoria cercului de la Galeria AnnArt,
București, 8 octombrie – 20 noiembrie 2013.

Francisc Chiuariu: A Transgression of Postmodernism

text by MAGDA CÂRNECI

3

A resonant name in Romanian painting today, Francisc Chiuariu and his art, are, in my opinion, the embodiment of a flamboyant version of what Romanian visual postmodernism would be in the Romanian cultural context. Theorized rather extensively, but practiced more tentatively here, in the literature and fine arts of the 1980s, in terms of a ludic-ironic attempt to revisit – relativise – transcend classic internationalized modernism it took this national brand of postmodernism another two decades and two subsequent generations of art graduates to extend its entire array of exploratory, integrating, expressive choices, albeit gradually receiving other, potentially misleading labels over time. According to some theoreticians, we are now just reaching the end of the 30-year-period traditionally required for a great cultural generation to bring about a new aesthetic paradigm, the postmodern one, characterized by the search for new conceptual-literary-visual syntheses to match the new technologically and communicationally cosmopolitan civilization which is progressively and compellingly penetrating the continents and divergent cultures of the planet.

In our corner of the world, it seems to me that Francisc Chiuariu, throughout the stages of his evolution which spans over 20 years, concentrates the stylistic temptations and aporias of a symptomatic pre-postmodern, postmodern and post-postmodern sensitivity. Both versatile and rich, unencumbered and intense, provocative and always inventive, his painting has journeyed along a meandering and syncopated path, in a time marked by the invasion of new media, by the obsession with publicity and by rampant consumerism, by the development of an internationalized urban culture, equally individualistic and anonymous, by the unprecedented fusion of local spirituality with an emerging, new global mythology. All these conflicting and destabilizing influences are integrated in a surprising and substantial manner into the mould of Chiuariu's painting which puts forward a type of imaginary that is eclectic and devoid of complexes and which combines, stylistically speaking, in an ostentatious and ingenious fashion, elements pertaining to hyper- and photo-realism, with touches of glamour, such as in the advertising industry, traces of classic and symbolist styles of former times with gadgetry from animated films and the electronic games of today, high-tech-like chromatic schemes and a retinal sensitivity that is equally *fin de siècle* and pixilated. But, actually, and paradoxically, despite its powerful optical impact, deliberately artificial and skillfully integrating some of the surrounding kitsch, this painting wants to stay traditional, representational, with all the echoes of the latest new media included.

In fact, Chiuariu's output has resonated throughout the years with various trends in the Romanian painting of the last two decades, from the lyrical (neo-)expressionist phase of the 1990s group Crinul, to which he belonged, to the abstract period of the beginning of the years 2000, including the carnal-sexual painting of the series entitled *Obsession* from 2006-2007, in keeping with the photorealist excesses of the youngest generation of contemporary Romanian artists. It was only with the delicately-disillusioned characters of the *Angels* series of 2007-2008 and with the more recent series *Networks, Outdoor* and *Shadows*, of 2009-2012 that the novelty and strength of Francisc Chiuariu's painting seem to me to have become striking.

Iln my view, the *Networks* series is possibly the most eloquent example of the postmodernism mentioned above. Mixtures of incompatible imaginary universes, the paintings of this remarkable series articulate, with ludicrous enthusiasm, familiar visual quotations sourced in art history and mass media, in politics, comic strips and fairy tales, in compositions which are full of humor and irony, and are not only caustic or poetic comments on our cultural historical and political landmarks of recent times, but also an inspired attempt to build bridges, leaps, imaginary links between series which seem conceptually and visually opposed within our crowded mental space, spurring him on to search for a new coherence, to gain unity by means of an unconstrained and expanded imaginary. And the visual referencing, heavily used here, with its seemingly random yet subtly persuasive logic, is a core feature of postmodernism.

In the *Outdoor* series of 2010-2011, Francisc Chiuariu explores another dimension of our world and contemporary mentality, the street dynamics of today's urban civilization, a dynamic so typical of our daily hustle and bustle in the Brownian fluid of public space. Descending from the poetic fantasy of previous imaginary hybridizations, the painter is now taking on the prose of the mundane, of the unadulterated ordinariness, by employing a technique he invented, which involves imprinting photograms of passers-by in various areas of Bucharest onto an innovative background, backlit, which allows well-controlled hyper-realistic effects, by overlaying glossy and matte pictorial layers, resulting in a powerful visual impact of a spectacular 3D depth illusion. This steep descent into the immediate familiarity, by way of a "cinematic cut" of the frames which capture, in fragments, our currently leveled, anonymized humanity, has a power to shock reminiscent of the unembellished, radical ordinariness found in the poetry and painting of the 2000-2010 generation – the third postmodern generation, according to some commentators, the one to take to its final conclusion the collocating of art with the immediate reality, which started tentatively in the 1980s.

The series *Shadows* of 2011-2013 continues this line of visual exploration leading it towards even more hyperrealism, but also towards possibly transcending it, through the heightened potency which is starting to emanate from the shadows of the depicted characters. With the increase in size and intensity of color, the shadows become independent identities, in their own right, which – due to the hypnotic force of the matte-glossy relationship, so typical of the painter – allow the transgression of photorealism into the uncanny and the poetic, into the aporetic and the metaphysical.

And here we are, faced with the artist's latest series, *The Circle Theory* which he began in 2012 and is currently on show in this comprehensive exhibition at AnnArt Gallery. In the visual game between the girl, her hoop and their shadow, there is, in my opinion, a revisiting and synthesizing of the themes found in previous series such as *Angels*, *Outdoor* and *Shadows*. By simplifying the composition and reducing it to the bare essentials, Francisc Chiuariu proves his artistry in creating the rapport between the ultra realist figurativeness of the character and the fluid abstraction of the stylishly colored backgrounds, sometimes blurred, other times condensing emotionally charged, romantic pictorial gestures. He is a virtuoso at controlling the relationship, intense, vital to him, between matte and glossy. *The Circle Theory* also represents the painter's breaking away from the backlit technique and other mixed media techniques used previously and the return to the classic oil on canvas without losing any of the former techno-style visual impact. The painter assumes the sunny banality of the topic, emphasizing the character's hyper-substantial presence, the almost living prominence of the shadow, which has become the magnetic centre of the images, and so opens up the mundane, with the expressivity of a realistic excess, towards a possible enigmatic outcome. In other words, the theme of this series becomes an innocent and disturbing pretext for a pictorial exploration which is rich, bright, hypnotic, self-reliant. For, just as any painter would confess, beyond all stylistic labels, painting paints itself first, it paints its own visible mystery, beyond any other theme. When the pictorial reaches a certain degree of precision and intensity, it triggers a special type of pleasure and attraction in our brain, which can help us go further than the optical and the physical, towards a higher level of observation and understanding. By stopping in the pure present of the image, by allowing ourselves to be wrapped in the radiant fascination of the moment fixed to the canvas, we slowly, gradually enter a diaphanous expansion of perception and time, which takes us into a sensitive and pulsatile depth of reality which our eroded senses would not otherwise have access to. This is actually the perpetual challenge of painting – to feel, to sense, to live through the aesthetically augmented vision the frisson of the perennial present which surrounds us, the eternal moment which engulfs us, the atemporality which passes through us and inhabits us... Is this a fulfillment, a transgression, or a transfiguration of... postmodernism?

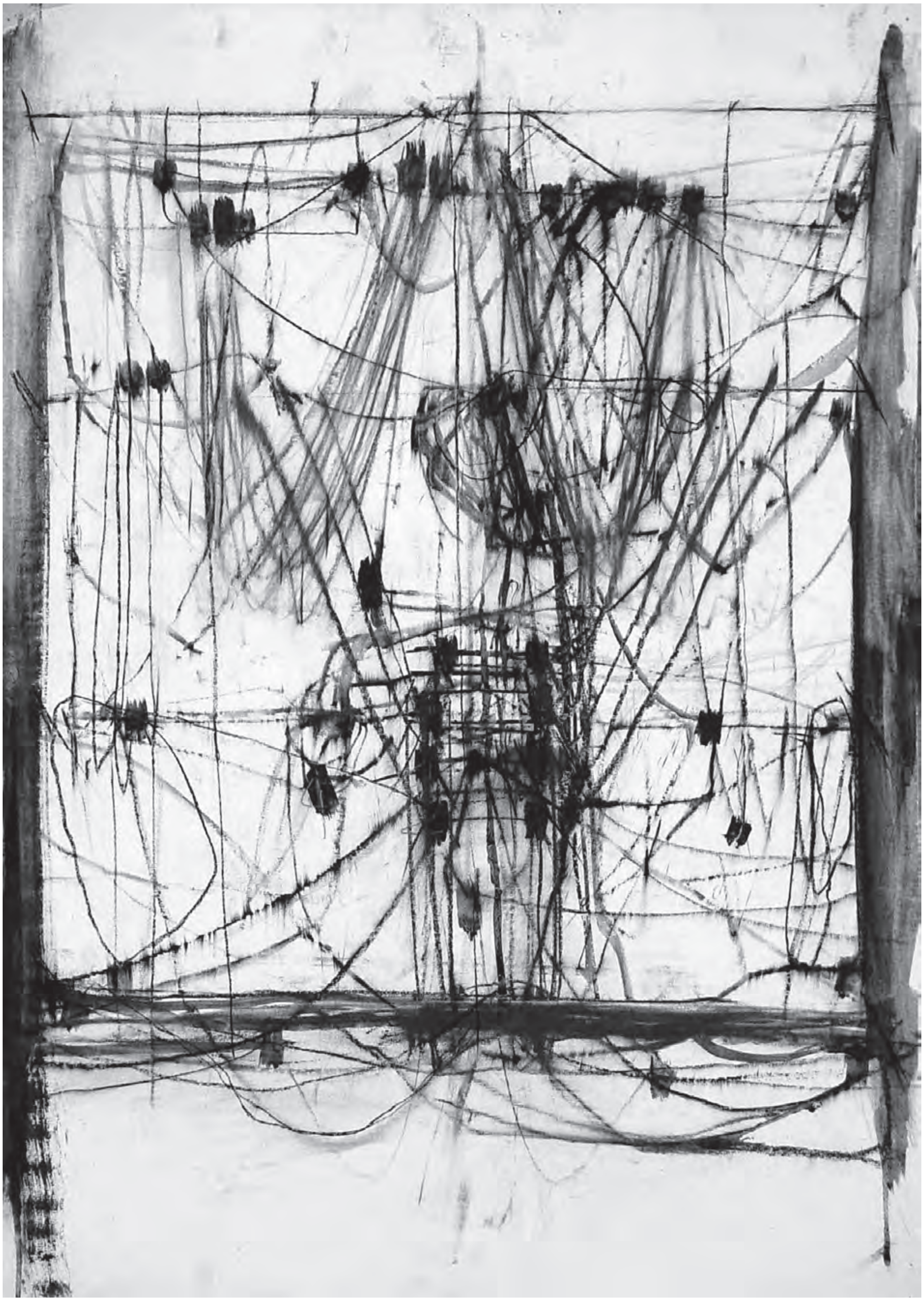
(Translation by Codruța Cruceanu)

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-4 - Francisc Chiuariu, *Teoria cercului.*
Courtesy AnnArt Gallery, București

4

#3 EXPOZIŢII ÎN ROMÂNIA
Exhibitions in Romania



1. Sorin Vreme, *Desen pentru NOD*, 1995, cărbune pe hârtie, 70 x 50 cm; Courtesy: artistul și Galeria Jecza

„La mujer indocumentada” (I)

Good Girls. Memorie, dorință, putere
curatoare: Bojana Pejic
co-curatoare: Olivia Nițiș
Muzeul Național de Artă Contemporană, București
20 iunie – 29 septembrie, 2013

text de **ADRIANA OPREA**

Una din cele mai bune definiții ale feminismului (și riscante, dar merită din plin riscul) este că feminismul se referă la orice altceva decât la femei, de fapt. Cred că expoziția *Good Girls* de la MNAC, curatoriată de Bojana Pejic și Olivia Nițiș, a fost una din expozițiile foarte importante ale lui 2013. Doar că trebuia să fie mai bună decât a fost. Mai bună în a arăta că nu despre ea e vorba, că nu la ea trebuie să ne oprim, deși o asemenea reflecție, asupra expoziției ca atare, trebuie desigur făcută. Expoziții ca *Good Girls* sau ca *Eu, en, ich (II)-Mituri* – cea din 2013 de la Victoria Art Center din București, re-actarea interesantă a expoziției românești de pionierat pe probleme feministe și de gen din România postcomunistă a anului 1993 – ne vorbesc despre orice altceva decât despre ele însele. E adevărat că *Good Girls* a fost un eveniment internațional cu o largă distribuție de artiste femei care, în bună majoritate, nu se declară feministe. Spre deosebire de *Eu, en, ich*, care le-a readus laolaltă pe Magda Cârneci, Aurora Király, Marilena Preda-Sânc și Roxana Trestioreanu și care se bizuia astfel în ambele ei ediții pe artiste declarat sensibile la modul de gândire feminist, o gândire care, în modalități diferite, se oglindește în opera lor, fie că e vorba de artă vizuală, fie că e vorba, în cazul Magdei Cârneci, și de literatură. Dar a fost un noroc coincidența celor două evenimente, pentru că, deși mult diferită în concept, amploare, organizare, durată și miză, *Good Girls* nu a fost astfel lăsată singură în bătaia armei, singura expoziție de felul ei făcută în ultimele decenii în România. Cele două evenimente au fuzionat cumva într-unul și același focar, au atras și unul și altul atenția asupra problemei. Care e problema feminismului, de fapt? Ce vrea el de la noi? Ce ține atât de mult să ne arate din ceea ce nu știm deja? Putem relua în minte câteva lucrări din *Good Girls* nu atât prin recuzita lor vizuală, care ne-ar fi mult mai la îndemână, ci prin țesătura discursivă pe care o produc, indirectă. De altfel, *Good Girls* a a avut o carnozitate vizuală minunată dacă

1

puneai ocheanul pe o lucrare sau alta, chiar și pe cele foarte conceptualizate – cu atât mai tari cu cât erau ele mai prezente în materialitatea obiectuală a expoziției – dar asta a fost o calitate a ei care se dilua entropic la scara întregii expoziții. Cel mai serios reproș adus ei a fost că a neglijat puțin calitatea producției vizuale, că a aglutinat cantitativ o mulțime de artiste uitând oarecum de exigența primă față de orice se întâmplă în lumea artei vizuale: că totul trebuie să arate impecabil, să arate cu adevărat bine. Dar chiar și așa, eu aș susține în continuare că în cazul acesta, poate mai mult decât în altele, trebuie privit la ținta săgeții, și mai puțin la felul în care e îmbrăcată săgeata însăși.

Câteva exemple. Anca Munteanu Rimnic are o lucrare excelentă, o țesătură simplă, brună, a cărei urzeală se deșiră ca și cum s-ar întâmpla în timp ce privirea noastră se abate, tot vizitând expoziția, asupra obiectului (*Invention of Time Passed, as Carpet*). De o aceeași finețe conceptuală, a doua lucrare care o prezintă pe artistă în expoziție ne arată un domn straniu în costum cu o barbă impozantă, care se cocârjează treptat pe măsură ce încearcă să vadă mai bine ceea ce pare a fi un tablou complet alb (*Frame*). Situația absolut rizibilă mă duce cu gândul la un leitmotiv al istoriei artei europene. *Una vecchiarella*, o femeie simplă, bătrână și *divota*, din *volgo*, e pusă în viețile povestite ale artiștilor din *seicento* să facă pe criticul de artă în fața unor imagini religioase și să zică ce-i place mai mult: Guido Reni sau Domenichino, de exemplu? Faptul că ea, nu doar o femeie neinițiată, dar și cineva care, fiind o femeie a epocii ei, nu poate vorbi *on public matters of high importance* cum e arta, faptul că ea vorbește totuși detaliat, exprimă plăcere, tace sau pur și simplu plânge impresionată, indică spectatorul sensibil la efectele trăite ale imaginii, la *affetti*, la pasiunile umane pe care imaginea le suscită. Ceea ce devine un merit: spectatorul feminizat, permeabil, bun conductor nu doar de religiozitate, ci și de estetic, publicul sensibil. Într-adevăr, ea, femeia, în unele anecdote tace, nu spune nimic. Cu totul diferiă pare în schimb tăcerea mioapă a domnului relativ vârstnic și el din lucrarea Ancăi Munteanu Rimnic. Deși trimiterea la problematica, vastă, a privirii (*gaze*) în literatura feministă – privirea care e întotdeauna masculină, scopofilă, orientată asupra unui obiect vizual feminizat sau asupra unei femei obiectualizate prin vizualizare masculină – este clară.

Fascinantele cadre filmate ale Patriciei Teodorescu par să vină dinspre altceva, dinspre feminismul eliberator al primului val, așa estetizat, subtil calibrat cum este video-ul ei, *Freedom she said*. Pe mine gheișa splendidă din imagini m-a trimis cu gândul la eliberarea femeii de sub hegemonia Artistului. Care e paradigmatic bărbat. Marele Artist nu are biografie, nu are mamă, nu are corp. Nu are sex, ai zice că nu are decât urechi, ca Van Gogh. Nu e bărbatul care este, ci Artistul, iar Artistul cu a mare în istoria artei e fără trup, universal și atemporal. Opus societății, adică opus femeii. Tocmai de aceea să ai femei în artă, în cultură, în politică, în lumea simbolică a limbajului și discursivității umane, este inconturnabil ciudat, incomod, nepotrivit, mai-bine-nu. Fiindcă Marele Om e universal, ceea ce în cultura occidentală înseamnă particularul masculin universalizat. În artă asta înseamnă artistul masculin, generic uman. Nefeminin. Esteticul e autonom, nu? Deci nu există sex în adevăratul Artist, el nu e „în mod normal” femeie, căci femeile sunt „altceva”-ul, adică lumea, societatea, natura, mama, viața privată, sexul, toate realitățile față de care simbolicul, culturalul și politicul – masculine – se definesc antagonic. Și asta relevă ceva important aici. Exact opoziția ireductibilă dintre Artist și femeie face ca expoziții feministe cum e *Good Girls* să pară un nonsens, un rateu de la bun început, cel mult o bizarerie tolerabilă, cu totul de neglijat. Ăsta e motivul principal, înaintea oricărui altul, pentru nepopularitatea unei asemenea expoziții. De aceea nu place, provoacă stânjeneală, mai-bine-nu. Asumând lucrurile, ăsta e și meritul ei. Opunerea noțiunii de femeie celei de Artist, bine înfiptă în spatele minții noastre de cultura care ne-a format, ne face să nu ne recunoaștem în ce vedem,

2

3

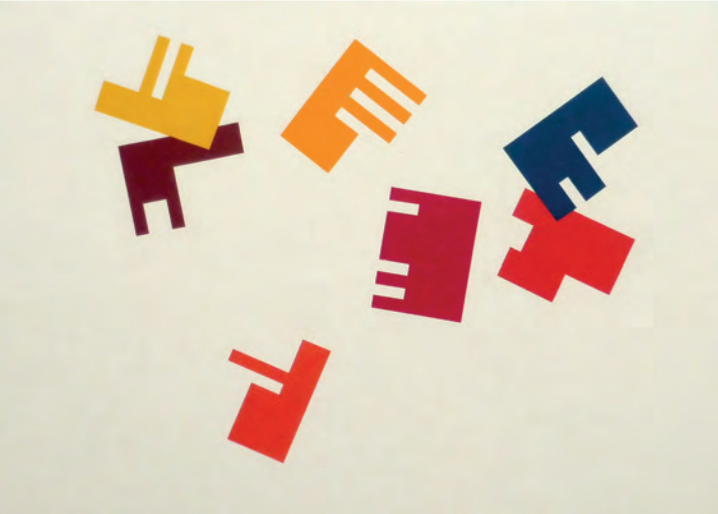
în ce ni se propune: artiste femei. Asta trebuie să o fi făcut pe Marina Abramovic să declare că nu a văzut niciodată o expoziţie feministă care să fie o expoziţie bună. Eliberarea femeii din umbra Artistului (cu versiunea spectaculoasă pe care o oferă Magda Cârneci atunci când se pozează cu un tricolor pe umăr în faţa *Românei revoluţionare* a lui Constantin Daniel Rosenthal, în *Eu, en, ich (II)- Mituri* de la Victoria Art Center) e un act asemănător descoperirii acelei *mujer indocumentada*, femeia fără acte, fără identitate, fără statut, brusc apărută în istorie şi în cultură (eliberată, conform realităţii politice curente a situaţiei ei), de care vorbesc unele feministe preluând expresia din realitatea nemijlocită a imigraţiei globale din lumea de azi. Ea e femeia care îşi reclamă dreptul de a spune „Eu sunt", dacă e să o zicem emfatic. Dar, în realitate, cine este *la mujer indocumentada*? Despre ce anume vorbim? Răspunsul la această întrebare e treaba feminismului.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Anca Munteanu Rimnic, *Invention of time passed, as a carpet*, 2011, lână ţesută manual, lungime variabilă în funcţie de lâna folosită. Prin amabilitatea artistei & PSM, Berlin
2 - Patricia Teodorescu, *Freedom she said*, video performance, 10', 2010. Prin amabilitatea MNAC
3 - Vedere din expoziţie. Prin amabilitatea Experimental Project
4 - Roxana Trestioreanu, *Still life with dream catcher*, 2009, digigrafie, 70,5 x 106 cm. Prin amabilitatea artistei

4

Widely Abstract!


1

Structure & Energy. A Need for Abstraction
Diet Sayler, Romul Nuţiu, Vincenţiu Grigorescu
curatoare: Liviana Dan & Joana Grevers
418 Contemporary Art Gallery, Bucureşti
16 iunie – 31 octombrie 2013

text de **SIMONA VILĂU**

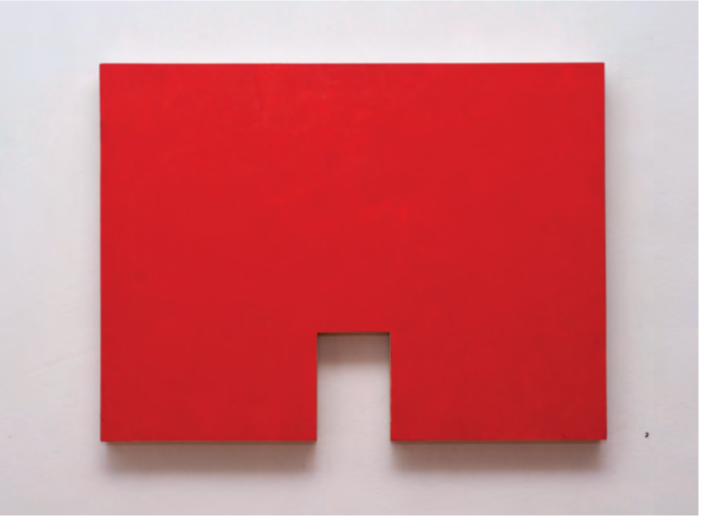
Triada artistică de elită formată din Romul Nuţiu (1932-2012), Vincenţiu Grigorescu (1923-2012) şi Diet Sayler (n. 1939) a putut fi văzută într-o expoziţie inedită pentru spaţiul românesc şi pentru opera artiştilor la 418 Contemporary Art Gallery din Bucureşti. Textele critice acompaniatoare, semnate de Liviana Dan şi Ruxandra Demetrescu, sunt dublate de energia antreprenorială şi creativă a Joanei Grevers în această iniţiativă de succes de a recupera şi de a pune împreună trei nume importante pentru arta celei de-a doua jumătăţi a secolului XX.

Ruxandra Demetrescu, în textul de prezentare al expoziţiei, circumscrie opera celor trei artişti în sfera generoasă a abstracţionismului postbelic, pe care îl pune în relaţie cu primele forme ale abstracţionismului apărute în avangarda istorică. „Diferenţa specifică a abstracţionismului postbelic ar fi dimensiunea deductivă, spre deosebire de cea inductivă, proprie primelor forme de artă abstractă, practicate în avangardă, iar genul proxim trebuie căutat în primul rând în pictură, mediul artistic privilegiat mereu în spaţiul modernităţii."

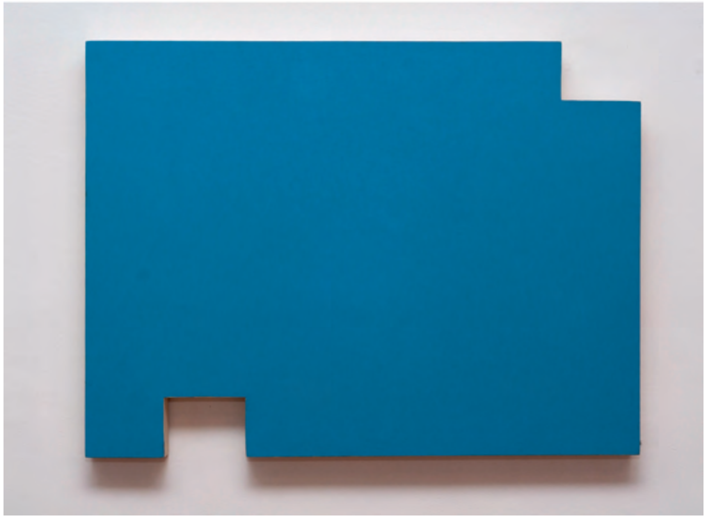
Liviana Dan descrie apropierile din demersurile celor trei artişti, atât de individualizaţi, de fapt, pe întreg parcursul carierei lor – „geometria cazuală, memoria da/nostalgia nu, culorile conclusive, procesul de reducţie, vibraţia luminii mereu calculate formează un parcurs constant pentru Vincenţiu Grigorescu, Romul Nuţiu şi Diet Sayler. Diferit apare gestul cu un anumit impact asupra materialului, conţinutul emoţional la Vincenţiu Grigorescu, raţionalitatea lui Diet Sayler şi subiectivitatea care înseamnă libertate la Romul Nuţiu."

Racordul la arta internaţională s-a produs firesc, prin faptul că aceste personalităţi au

2



3



4

asimilat tendințele epocii și le-au transpus cu naturalețe în opera lor, a cărei continuitate și devenire logică se poate observa pe un parcurs sinuos de câteva decade. Romul Nuțiu este considerat exponentul principal al expresionismului abstract în România, iar cercetările sale neîncetate din zona informalului datează încă din anii 1960, atât în zona picturii, cât și în zona obiectului și asamblajului. Spre deosebire de ceilalți doi, Nuțiu nu a părăsit România, devenind unul din profesorii și artiștii respectați ai Timișoarei. Opera artistului recent dispărut dintre noi se află în custodia 418 Contemporary Art Gallery, galerie care i-a organizat cele mai importante apariții din ultimii cinci ani și care continuă să îi promoveze opera prin expoziții și publicații. Pe de altă parte, Vincențiu Grigorescu și Diet Sayler au emigrat din România la începutul anilor 1970, primul în Italia iar cel de-al doilea în Germania, în plină epocă Fluxus.

Opera lui Vincențiu Grigorescu este fidelă unui reducționism formal încă de la începuturi. Deși a avut o scurtă perioadă figurativă, cu preocupări fruste în zona obiectului și a compozițiilor armonice – natură statică, muzicalitate, geometrie, miezul preocupărilor sale gravitează în zona suprapunerilor de materii și tăieturi programatice, derivate firesc din spațialismul lui Fontana. Deși poartă titluri poetice, descriptive, imaginile sale sunt profund cerebrale, cu o senzualitate reținută, conținută în rigoarea formelor geometrice care își caută spațiul în afara suprafeței pânzei.

Diet Sayler are un discurs conceptual foarte bine delimitat, în care forma este spațiu, spațiul este muzică, muzica este matematică, matematica e poezie. Și lanțul noțional ar putea continua în acești parametri.

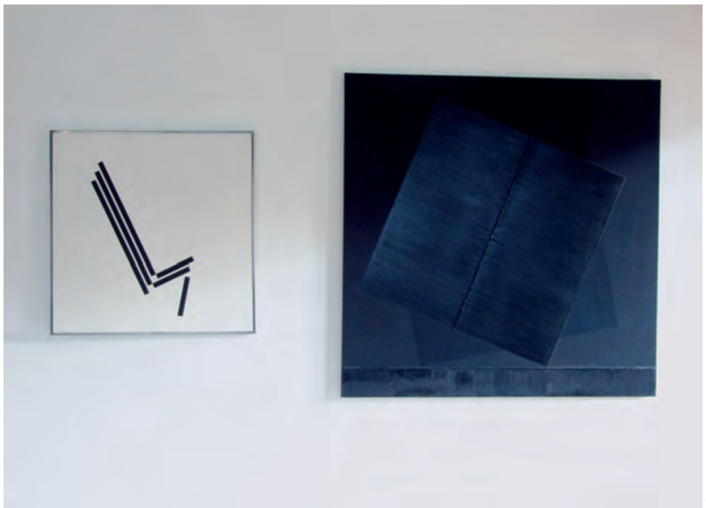
Preocuparea sa pentru perfecțiunea suprafețelor, pentru netezimea lor pedantă, care anulează programatic orice urmă de gest, de amprentă artistică, îl fac recognoscibil în ansamblul operelor sale. Fiecare lucrare o anunță pe următoarea, iar numărul lor poate fi infinit, deoarece posibilitățile cromatice și formale pe care le anunță artistul cu fiecare imagine sunt nenumărate. Pe lângă pictură și desen, Diet Sayler face și intervenții în spații arhitectonice consacrate. „Pictura de dimensiuni mari și intervențiile temporare în spații arhitectonice au ca scop comun expresia geometriei și construcția arhitecturală a acesteia. Picturile de dimensiuni mari, relaționate la un stat de om, se concentrează în precizia construcției geometrice și în aura emoțională a câmpurilor largi de culoare. Intervențiile temporare în spațiu sunt mai extroverte, fiind confruntări dialectice ale limbajului geometriei în viața cotidiană, istorie și arhitectură. Aici, contextul este foarte important pentru arta mea", afirma artistul într-un recent interviu.

Expoziția *Structure & Energy. A Need for Abstraction* a fost o lecție deschisă de istoria artei contemporane și un prilej rar de a vedea lucrările acestor artiști la București, exemplu care trebuie să se repete cât mai curând.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

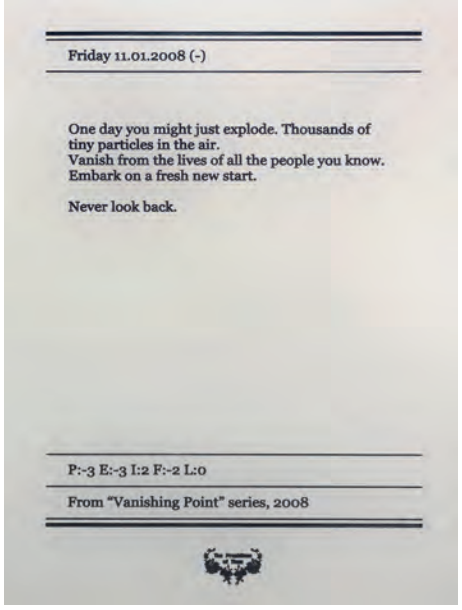
1 - Diet Sayler – *Giocco 2005*, acrilic pe pânză maruflată, 99 x 136 x 5,5 cm, courtesy of 418 Contemporary Art Gallery
2 - Imagine din expoziție 418 Contemporary Art Gallery – stânga Romul Nuțiu, dreapta Diet Sayler, courtesy of 418 Contemporary Art Gallery
3 - Lucrare roșie – *Vigevano 1999*, acrilic pe pânză maruflată, 53 x 71 x 5,5 cm, courtesy of 418 Contemporary Art Gallery
4 - Lucrare albastră – *Lipari 1998*, acrilic pe pânză maruflată 53 x 71 x 5,5 cm, courtesy of 418 Contemporary Art Gallery
5 - Romul Nuțiu, Vincențiu Grigorescu, Diet Sayler, courtesy of 418 Contemporary Art Gallery
6 - Imagine din expoziție – stânga Diet Sayler – *Bänder* (1974), dreapta Vincențiu Grigorescu – *Spostamento*, courtesy of 418 Contemporary Art Gallery

5



6

Dragă Ioana Nemeș


Friday 11.01.2008 (-)

One day you might just explode. Thousands of tiny particles in the air.
Vanish from the lives of all the people you know.
Embark on a fresh new start.

Never look back.

P:-3 E:-3 I:2 F:-2 L:0

From "Vanishing Point" series, 2008

1

Sometimes we shouldn't pretend everything is OK
Ioana Nemeș (1979-2011)
Salonul de proiecte, Anexa MNAC, București

text de **ADRIANA OPREA**

Nu te-am cunoscut, în schimb am văzut câteva din expozițiile și lucrările tale, puține. *Sometimes we shouldn't pretend everything is OK* e o expoziție organizată anul acesta la Salonul de Proiecte cu reconstrucții și lucrări preluate, împrumutate. Mi-a plăcut. Peretele albastru cu textul uneia din „zilele" tale m-a dat gata. Albastrul acela tern, uriaș, m-a impresionat. Diorama delicată, plăcuțele ca niște tablouri primitive, din paleoliticul vreunei alte planete, dar și obiectualitatea și hiperfinisarea de artefact pretențios a instalației *Times Colliding*, care introduce vizual expoziția, intră toate în spațiul în formă de L al etajului 2 dintr-o clădire butucoasă, mare și înaltă, apăsătoare ca plumbul. Stâlpii și țevile brute, plafonul jos, pavimentul cu urme de cofraj, vopseaua albă și grasă de peste tot zâmbesc printurilor, lacurilor, pereților îndreptați și colorați din expoziția cu lucrările tale. E un contrast fain. Citisem despre tine în *Flash Art*, numărul acela din 2006 care punea binoclul pe România. Erau primii mei ani de lucru pe arta contemporană, iar tu erai deja cunoscută, cineva din „generația așteptată". Ce concept. Construct al presei românești, nu neapărat culturale, și vânzolit o vreme în mediul de artă de la noi după anul 2000, titulatura asta colectivă includea nu doar artiști tineri, la început de carieră cum erai tu atunci, dar și tineri curatori, manageri culturali, antreprenori. „Generația așteptată" suna aproape mesianic, a finală descărcare nervoasă, ca o eliberare, o împlinire și confirmare ultimă. O naștere aproape mistică, o promisiune de viață pentru arta românească, un rezervor de oxigen pe care am fi pus în sfârșit mâna (Clujul este produsul cultural prin excelență al spiritului optimist de atunci). Dar tu ai spus corect mai târziu că generația 2000 căreia îi fuseseși repede asimilată s-a topit în parte, s-a chircit și a dispărut între timp. Asta și pentru că unii dintre artiștii și curatorii ei nu mai lucrează în România. Nu e cazul tău, tu rămăseseși, alături de alții, produsul acelor ani buni. Tu rămăseseși în picioare, nu dispăruseși și nu somnolai deloc; nu doar că erai încă pe scenă, dar prindeai deja anvergură, erai deja pe un făgaș. Și zbang.
În „povestea" ta – și vorbesc cu detașarea celui care nu te-a cunoscut – mă intrigă mai multe lucruri, dar mai ales insistența cu care se pomenește de trecutul tău sportiv. El părea să fie o piesă importantă în construcția unei incipiente biografii artistice, una care să ateste continuitatea și coerența eului tău, ale artistului care erai, în toate ipostazele vieții tale. După cum fuseseși disciplinată, riguroasă, ambițioasă și excepțională în sport (de performanță), acest autocontrol, această disciplină interioară și mare exigență față de sine urmau să-ți fie proprii și în artă. Artistul pășea cumva pe urmele sportivului, care îl anticipase pe primul fără să o știe. Artistul era presimțit astfel în „civilul" care îl antedatase (Vasari povestește în acest mod viețile multor artiști). Dar a fi fost sportiv înainte de a face artă dă un farmec în plus poveștii. E vorba de aceste meserii închise, disciplinare, domenii de (auto)control cum e milităria ori sacerdoțiul, care ne fascinează pe toți și marchează viața celor implicați: sportivul, soldatul, preotul. A merge la război, a sluji biserica, a-ți trăi viața calculat și supravegheat cum o trăiesc sportivii, sunt lucruri care te fac într-un fel om. Sunt cadre de experiență care încarcă spiritual. Are o greutate anume biografia unui artist care a fost pilot înainte, sau misionar. Mă gândesc la Ion Grigorescu, fost sportiv, la

2

3

4

Paul Neagu angajat la început ca inginer și mai sunt și alții. Dar parcă la niciunul dintre aceștia doi nu s-a apăsat atât de mult, și atât de devreme aș zice, ca la tine, asupra „civiliei” premergătoare artei lor.
Că vorbeam de (auto)control, într-unul din graficele care însumează evoluția pe câțiva ani a celor 4 coordonate ale „evaluărilor tale lunare”, m-a frapat un contrast. Cele mai fluctuante, imposibil de controlat, dar acceptate și redate de tine ca atare, sunt traseele emoțiilor și ale condiției tale fizice. Ele apar acolo în toată instabilitatea și incoerența lor umane. Iraționale, sunt când în cer, când la pământ. Așa erai tu, așa suntem cu toții. Dar mai apare ceva, ultima coordonată, poate cea mai interesantă: coordonata norocului. De fapt, interesant e că tu nu ai evitat-o, că e acolo. Doar că e nulă, nu numai că nu oscilează decât infim de-a lungul lunilor și anilor, dar e mereu aproape de zero, ca și cum ar tinde mereu asimptotic către nimic. M-a mirat să observ asta – fie și fără ajutorul vreunei sesiuni duminicale de psihanaliză, lucrul denotă nu doar un control uriaș asupra vieții proprii, ci și o concepție despre sine fixistă care exclude sau minimalizează incontrolabilul, hazardul. Totul poate sări în aer, dar norocul nu are niciun rol de jucat în această aleatorie radioactivitate care ne face oameni. Ca și cum faptul că norocul e imposibil de controlat în termenii evaluărilor tale lunare și ai sportivului care fuseseși, îl face aproape nul. El e la fel ca visele, experiență pe care ai lăsat-o ferm deoparte și care nici măcar nu se califică pentru evaluare, „visele sunt parte din altă realitate (...) Încerc să nu amestec borcanele”. (Cât de departe de interesul lui Ion Grigorescu, de exemplu, față de psihanaliză și amestecarea borcanelor.) Obsesia controlului o simt și în felul în care arată cartea despre Andrei Cădere, editată de Magda Radu în 2011. Este gândită impecabil, coperta și chiar paginile ei arată ca plăcuțele tale, le lipsește cadrajul ordonat și simplu al celor două linii grafice, una groasă și alta subțire: =
Ele sunt linii standard de tipografie administrativă sau livrescă, nelipsite din toate plăcile „funerare” ale seriilor *Vanishing Point* și *Time Exposure* și care apar uneori și pe câte-un uriaș perete monocrom. Deloc portabilă, cum ai pretins tu (mai curând cărămidă, ușor greoaie), cartea despre Cădere este obiectuală ca o plăcuță livrescă a Ioanei Nemeș. Revenind la monocromie, peretele violet de la Bienala de la Istanbul din 2009 sau peretele albastru de la Salonul de proiecte din București din 2013 sunt foarte frumoase, sunt clare. Materialitatea plăcilor care transformă timpul în sculptură, cum spuneai tu, și puterea culorii exacerbate de mărimea suprafeței, aceste trăsături primare, optice (apelul la un cod al culorii, mai mult sau mai puțin sistematizat științific, mai degrabă perceptiv și intuitiv) și manuale (matrița pentru plăci făcută prin șlefuire, cum ziceai tu) se combină cu fixația ta pe design, formă, finisaj, detaliu și stil. Toate astea se văd în expozițiile și participările tale. Expoziția *Relics for the Afterfuture (brown)* e o bijuterie de *exhibition* și *work-design* (nu știu de când n-am văzut un maro atât de cinstit în arta contemporană). Erai în virtutea lor percepută ca un artist diferit de majoritatea artiștilor români. Pe bună dreptate, deși nu erai chiar singura, Clujul, îl pomenesc din nou, afișase deja o preocupare similară pentru control, ordine atent instalată și design, o anumită rigoare curatorială pe care a impus-o în felul în care arată expozițiile în România de atunci încoace.
Sunt unul din cei care se bucură târziu de culoarea și purismul riguros al lucrărilor tale, abia acum înregistrez povestea și stilul tău de artist. Dar tocmai de aceea mă întreb: excluzând destinatarii târzii cum sunt eu, *cui bono*, în momentul de față? Cine e de fapt beneficiarul, câștigătorul, izvorul la care să se întoarcă toate aceste lucrări expuse acum? Știu că absența urnește munți, e o forță uriașă, sub efectul ei se pot duce războaie, se pot transforma lumi, se pot construi vieți întregi. Există o neștiută putere și influență a absenței și în istoria artei românești. Călin Dan îmi vorbea despre momentul în care, pe la sfârșitul anilor '70, artiști români încep să plece: erau niște oameni în jur, lângă tine, care pur și simplu nu au mai fost după aceea. Expozițiile tale de acum se petrec toate sub semnul absenței. Absența le conferă chiar o plusvaloare. Absența le întoarce orientarea spre trecut, le încolăcește în ele însele și de aceea par expoziții „închise” într-un mod straniu. Așa pare și cea de la Salon, poate de aceea m-a și atras. Moartea, ceva morbid, vulnerabil și neînsuflețit, se simte în toate proiectele tale, ca o săgeată repliată înapoi și opusă energiei, ambiției și *glamour*-ului finisajelor perfecte și producției impecabile care te caracterizau. Diorama care îți plăcea ca „strămoș al fotografiei” are ceva mort, teatral, împăiat în ea, textele fiecărei zile evaluate au ceva străin și fictiv, cum realizezi tu singură, gândite și scrise parcă de cineva care nu e acolo. Timpul pe care tu îl înregistrezi și îl analizezi este un timp iremediabil mort, cum spune Dragoș Olea. Iar Alina Șerban observase cum schema ta riguroasă cu plusuri și minusuri, „evaluările”, trimite la binaritatea polară a timpului înțeles și trăit ca fast și nefast în comunitățile arhaice. Expoziția, superbă, *Relics for the Afterfuture (brown)* pune în scenă o arhaicitate ca haină a timpului și a morții, cu toată duritatea lor. Nu știu cum l-ai trăit tu, dar pentru mine arhaismul românesc are ceva dur, sinistru, trezește spaima unei regresii de care nu te salvează, într-adevăr, decât poate ultra-evoluata civilizație a formei, materialului și tehnologiei. Designul hipersofisticat te pune pentru moment la adăpost de teroarea lor, a timpului, a morții (iar arhaicul a fost o resursă și pentru alți artiști ai generației 2000, care i-au asimilat „teroarea” în feluri diferite). Vechiul și noul, arhaicul și ultramodernul dau bine împreună, fac un mariaj *posh*, iar tu știai asta. Îl simțeai pe arhaicul și ultramodernul Brâncuși cum planează asupra a ceea ce produceai tu atunci, „ca un Big Brother”. Mie, când văd fotografiile portret celebre ale lui Brâncuși, îmi vine să o iau la fugă. Tu în schimb îl umanizezi. Dacă ar fi trăit azi, ai spus, Brâncuși ar fi făcut design pentru IKEA. Păi pare plauzibil dacă o iei așa. Nu știu, poate că totuși ai dreptate.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Untitled (Friday 11.01.2008)*, din seria *Vanishing Point*, 2008, epoxid, vopsea, lac, 100 x 70 x 10 cm, lucrare împrumutată de la Jiri Svestka Gallery, Prague/Berlin. Credite foto: Ștefan Sava
2 - *Monthly Evaluations (12.01.06)*, pictură pe perete, reconstrucție după expoziția *Monthly Evaluations (12,20,28.01.06)*, Institutul Cultural Român, New York, 2006. Credite foto: Ștefan Sava
3 - *Diorama_29.03.2005 (-)*, 2005, mixt media, 70 x 45 x 50 cm, Colecția Muzeului Național de Artă Contemporană București.
Times Colliding (Monthly Evaluations: 6.09.2006, 22.09.2007, 12.04.2011), sculptură, reconstrucție după expoziția Times Colliding, Art in General, New York, 2011. Credite foto: Ștefan Sava
4 - *Times Colliding (Monthly Evaluations: 6.09.2006, 22.09.2007, 12.04.2011)*. Detaliu. Credite foto: Ștefan Sava

Pădurea lui Ulise

Epic
Alexandru Rădvan
curator: Diana Dochia
Anaid Art Gallery, București
19 iunie – 31 octombrie 2013

text de **SIMONA VILĂU**

1

Expoziția *Epic* lansează o întrebare foarte interesantă, și anume cu ce se mai poate ocupa pictura astăzi? E o întrebare pe care o adresează deopotrivă artiștii și teoreticienii, întrebare care circulă la intervale regulate prin diverse colțuri ale lumii și iată că a devenit din nou actuală. Aș menționa doar tema generică a proiectului curated-by-Vienna, intitulată *Why Painting Now?* din octombrie 2013 sau evenimentul *Painting Forever!* din cadrul Berlin Art Week, septembrie 2013, ca să ne racordăm unor inițiative sincrone subiectului nostru. Alexandru Rădvan este unul dintre pictorii care nu a părăsit domeniul luptei, ba chiar l-a extins, ajungând treptat în zona volumelor colorate. Discursul se racordează la ce i se pare artistului ca fiind important pentru propria evoluție, iar încăpățânarea de a folosi *old media* și scepticismul față de înflăcărarea socio-politică a artei contemporane, deși restrictive în majoritatea cazurilor, oferă rezultate spectaculoase și garanția solidității unei inițiative. Nefiind un activist excentric sau un omniprezent răsfățat al mondenităților artistice, maturitatea operei lui Alexandru Rădvan a început să fie construită devreme, chiar cu riscul de a deveni stridentă prin marginalitatea sa. A debutat cu teme consacrate, istorico-prăfuite, într-o vreme în care se practică goana după senzațional și după actual. În cazul său, violența și sexualitatea sunt notele de subsol, pregnante de altfel, ale unui discurs estetic care forează în istorie și care încearcă să pătrundă misterele unui trecut enigmatic. De la Petronius la paleocreștinism, de la Vechiul Testament până la evanghelii apocrife și filme documentare de pe Viasat History, sursele documentației artistului ne conduc, de fapt, către același punct perspectival, îndepărtat și

2

3

4

ambiguu, al începuturilor și, apoi, al deviațiilor de la esențe apărute ulterior. E cert că nu există crize legate de subiect la acest artist, ba dimpotrivă, creează dinspre interior spre exterior, are parte de mici revelații personale, lucrează, strânge material și apoi i se propun sau propune expoziții. Acesta este și unul dintre avantajele colaborării pe termen lung cu o galerie de artă contemporană, artistul aflându-se pe lista Anaid Art încă de la apariția acestei galerii. Iar *Epic* este cea de-a cincea expoziție personală din spațiul galeriei și cea de-a nouăsprezecea a sa din ultimii cincisprezece ani. În seria despre Ulise, artistul descrie evenimente posibile dintr-un univers paralel, cu fină tentă autobiografică, realizând un portret subiectiv al eroului antic. Figurile masculine foarte viguroase, dar, în același timp, emotive și fragile interferează cu descrierile mult mai arhaice și statice ale figurilor feminine, care apar adesea sub forma unor corpuri fizice intens idolatrizate, aproape totemice. Seria, începută în 2010 e diferită față de lucrările sale precedente; nevoia de a reprezenta obiectiv, în portrete realiste, figurile unor personalități istorice este înlocuită de o abordare mult mai subiectivă, lăuntrică, de a reprezenta cea mai veridică fizionomie a unui personaj simbolic, de care autorul este atașat emoțional. „Omul care a fost peste tot, a văzut totul și nu a uitat nimic”, ca să-l parafrazăm pe James Joyce, autorul celebrului roman *Ulise*, apare și în lucrările lui Alexandru Rădvan, care glisează pe acest subiect atractiv și interminabil, al întoarcerii într-un loc propriu și al regăsirii sinelui împăcat. Artistul portretizează un bărbat de vârstă medie, cu o expresie facială adesea ostenită și plictisită, al cărui scop suprem este să ajungă acasă după o călătorie lungă și plină de peripeții. Întâlnirea cu îndrăgita sa parteneră este un alt motiv al acestui discurs despre viața aventuroasă a personajului antic. Drumul spre Ithaca devine drumul spre sine, iar întoarcerea acasă devine întâlnirea cu propriul adevăr. Așa cum spunea Vlad Zografi în eseul *Infinitul dinăuntru*, în *Odiseea* „totul se petrece în jurul a doi poli: aventura (explorarea lumii, mișcarea spre exterior) și casa (interiorul, pântecele matern, locul unde te simți în siguranță).”
Exuberantă și abundentă, așa arată materia colorată folosită aici de artist. Plăcerea de a picta în toate culorile și simplitatea solară a elementelor alese – portrete masculine cu faguri de miere, banane, struguri sau bărbații care se antrenează din seria *Atletice* – este condusă cu subtilitate către reprezentarea hățișurilor din insula întâlnirilor cu finalitate erotică. Firul narativ pe care încercăm să-l urmărim dispare la fiecare cotire a poveștii, geografia își pierde sensul, iar palierele narative pe care le presupunem se întrepătrund într-un mod foarte înșelător, ca într-un scenariu ficțional perfect. Reușita acestui discurs rezidă în însăși fulguranța sa, ce ne îndeamnă să ne rătăcim în pădurile care împânzesc insula, iar succesiunea temporală a evenimentelor este aluzivă ca straturile transparente ale mărilor calme, străbătute fără frică de acest erou specific.

Summary

Alexandru Rădvan depicts autobiographic and parallel life events within his figurative approaches of Ulysses, making a very personal portrait of the ancient hero. His intensely vigorous, but emotional depictions of the male human figure interfere with a more archaic and static representation of the female, seldom seen as a totemic and highly idolatrous physical body. The series inspired by Ulysses (started in 2010) made a very surprising twist from the realistic, objective need of representing historically unknown, naturalistic portraits, to the subjective, inner need of showing the most accurate face of an emotionally attached character. 'The man who has been anywhere, saw everything and forgotten nothing', to gently paraphrase James Joyce's insights in his famous novel *Ulysses*, is also present in Alexandru Rădvan's works created on this endless and fanciful subject, of going to a place you belong to and of finding one's true self. He often depicted the portrait of a middle-aged man, with a fatigued and sometimes bored facial expression, whose aim is to arrive home after a long and scattered voyage. The encounter with a long-awaited significant other is also one of the main motifs of his newly discourse on Ulysses' adventurous life.

5

6

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Fagure și măr,* 2013, acrilic pe pânză, 70,5 x 50 cm, courtesy of Anaid Art Gallery
2 - Vedere din expoziția *Epic*, Anaid Art Gallery București, 2013
3 - *Descriptiv 2,* 2013, acrilic pe pânză, 70 x 50 cm, courtesy of Anaid Art Gallery
4 - *Porcii* 2012, acrilic pe pânză, 146,5 x 216 cm, courtesy of Anaid Art Gallery
5 - *Ulise*, 2011-2012, armătură metalică, pânză, pigment, 100 x 153 x 120 cm, courtesy of Anaid Art Gallery
6 - *Penelopa*, acrilic pe pânză, 80 x 100 cm, courtesy of Anaid Art Gallery

Antik: Viziune – Memorie – Reconstituire. O falsă retrospectivă

Viziune – Memorie – Reconstituire
Alexandru Antik
Spaţiul expoziţional de artă contemporană MAGMA, Sfântu Gheorghe
5 septembrie – 4 octombrie 2013

text de **DIANA MARINCU**

1

2

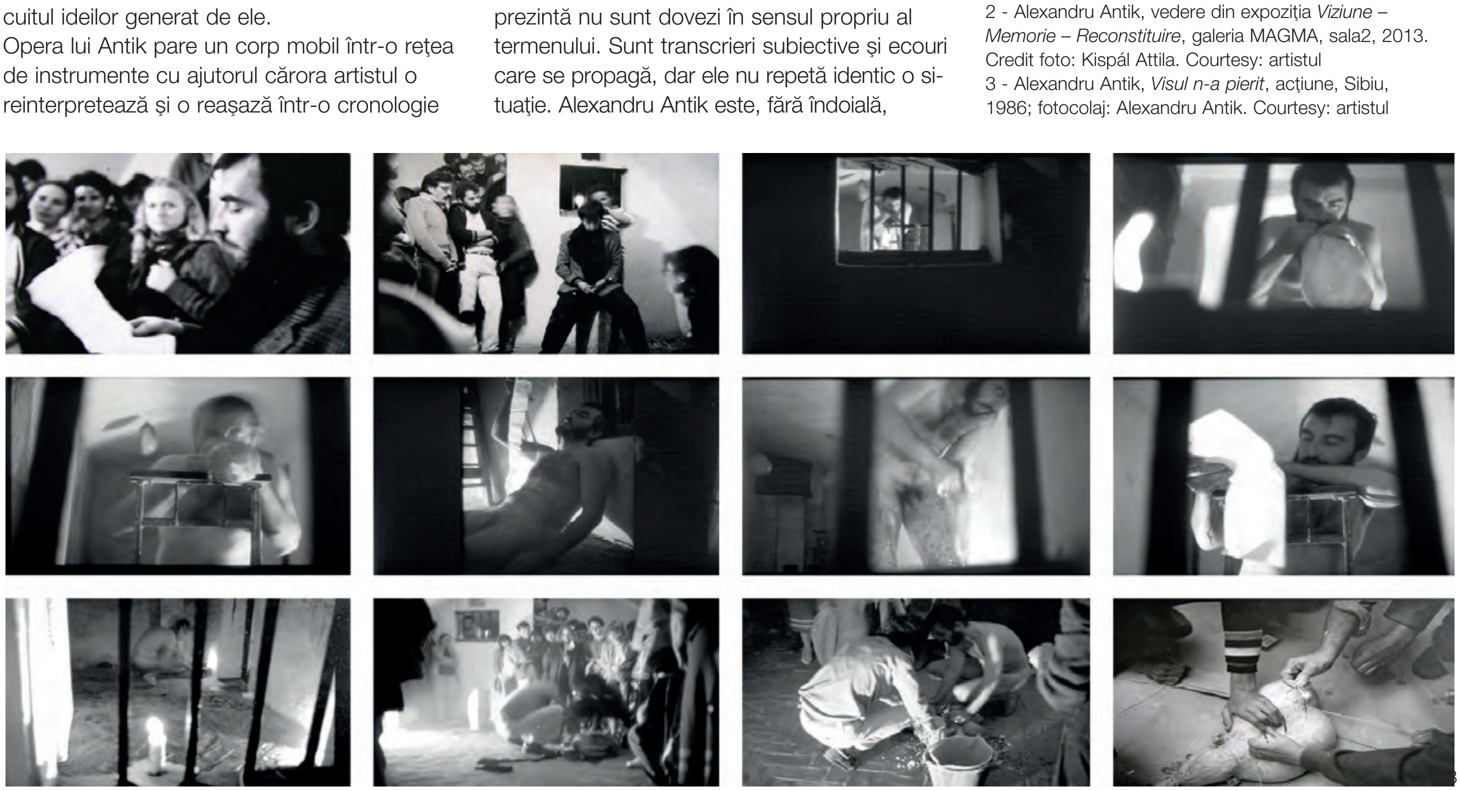
Alexandru Antik este preocupat în mod constant de felul în care este înţeleasă arta lui de către publicul contemporan, în special acţiunile şi *performance*-urile, care supravieţuiesc prin mitologia orală creată de spectatorii prezenţi la desfăşurarea lor. Primele acţiuni ale artistului au avut loc în anii 1980 şi ceea ce a rămas după consumarea acestora sunt impresiile puternice ale celor care au asistat la ele şi câteva fotografii. Pentru expoziţia organizată la spaţiul MAGMA, din Sfântu Gheorghe, Antik continuă o temă care a făcut obiectul unor expoziţii anterioare (la Centrul Cultural al Ungariei din Bucureşti, 1996 şi la Galeria U.A.P., Târgu-Mureş, 1997) – relaţia dintre cele trei concepte considerate de artist esenţiale în interpretarea operei sale: *viziune*, *memorie* şi *reconstituire*. Gândită ca o retrospectivă, această expoziţie se detaşează totuşi de modelul clasic al unui astfel de demers prin faptul că Antik propune *transcrierea* ca nou mod de reconstituire, interpretare şi repunere în circulaţie a lucrărilor sale mai vechi. De aceea, am ales să mă concentrez pe un aspect care mi-a atras atenţia şi pe care îl consider important în raport cu această expoziţie, şi anume procesul de transcriere a unei opere de artă, înţeles ca strategie artistică, nu doar documentară. Artistul face acest lucru traversând cu lejeritate cel puţin trei medii de exprimare diferite: acţiune, instalaţie, video. Procedeele prin care se poate reconstitui o operă de artă sau chiar atmosfera unei întregi expoziţii par să fie astăzi tot mai abil utilizate şi înnoite de către artişti, istorici de artă şi curatori. Pentru a repune în circuitul scenei de artă contemporane o parte importantă a momentelor ce nu pot fi reiterate, se apelează la diferite tipuri de reconstrucţii în care echilibrul dintre memoria afectivă şi adevărul factologic este poate cea mai importantă miză. Un exemplu recent şi interesant de cum ar putea istoria artei să folosească *remake*-ul unei expoziţii ca nou instrument didactic este *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* [1], reconstituirea unei expoziţii emblematice, care a schimbat statutul curatorului pe scena artistică occidentală acum mai bine de patruzeci de ani. Apelând la surse riguroase din punct de vedere ştiinţific precum arhiva Getty Research Institute sau Kunsthalle Bern, expoziţia reface lucrările, *display*-ul (în sens foarte concret, fiind vorba de fapt despre un transfer propriu-zis, şi nu o adaptare la un nou spaţiu sau o reinterpretare), dar şi contextul, atmosfera, relaţiile între artişti (prin intermediul filmelor şi documentelor prezentate). Fără a romanţa spiritul expoziţiei iniţiale şi mitul creat în jurul curatorului Harald Szeemann, expoziţia reconstruieşte o prezenţă fizică, fără de care orice încercare de a înţelege acel eveniment este incompletă.
Am apelat la această divagaţie pentru a semnala apariţia unei noi forme de reconstituire ca instrument viu de cercetare şi de dialog cu publicul actual. Nu ştim cum ar fi privit Szeemann această „reproducere” a expoziţiei sale, dar cu siguranţă ea ar fi arătat cu totul altfel dacă autorul ar fi contribuit şi el la ea.
Arhiva personală, în continuă transformare, pe care Alexandru Antik o expune la MAGMA, conţine din capul locului un discurs „legitim”, validat de amprenta personală a memoriei artistului, imposibil de combătut prin apelul la alte surse documentare. Intenţia lui Antik a fost poate şi aceea de a compensa într-un fel prin expoziţia *Viziune – Memorie – Reconstituire* lipsa unei cartografieri sistematice a artei

românești din perioada anilor 1980-1990 și să expună publicului versiunea personală asupra operei sale. Dacă expoziția pornește de la convingerea artistului că nu există la nivel instituțional o documentare riguroasă despre acțiunile și lucrările lui și nici studii critice suficiente în acest sens, atunci demersul de rescriere poate deveni o formă de reconstituire „autorizată” a unor evenimente rămase într-un fel „intacte” tocmai prin faptul că nu sunt complet și corect asimilate de către public.
Viziune – Memorie – Reconstituire cuprinde treizeci de ani de creație, punctați prin lucrări emblematice, dar și lucrări mai puțin cunoscute, din toate genurile artistice abordate de Antik până astăzi. Traseul expoziției a fost gândit de Alexandru Antik pornind de la un nucleu documentar în prima sală din care se deschid apoi celelalte săli, dedicate machetelor și instalațiilor *mixed media* (dintre care amintesc *Eclipsa cotidiană*, 1999), lucrărilor video (*Articulation Error*, 2008) și animației interactive *Zambacalamba Net*, și apoi videoproiecțiilor și instalațiilor video (printre care *Corpus Transit*, 1998, expusă în 1999 la Bienala de artă de la Veneția). Seria *Ipoteze de obiecte* (1978) stabilește primul reper cronologic în expoziție, fiind punctul de trecere de la perioada de studenție a artistului la o direcție conceptualistă de exprimare. De aceea, întotdeauna menționarea acestei serii este importantă pentru artist, chiar dacă nu constituie o evidență pentru public. Primele sale acțiuni (*Cine ești?, Ce ești?*, 1980, *Visul n-a pierit*, 1986) sunt prezentate aici sub forma unor colaje fotografice însoțite de texte descriptive, foarte didactice, dar utile. O altă lucrare emblematică pentru creația lui Antik este *Închisoarea fanteziei*, realizată inițial pentru expoziția *Ex Oriente Lux* din 1993 și reconstituită acum ca film 3D. Spațiul MAGMA s-a dovedit ideal pentru traiectoriile posibile de vizitare a expoziției și pentru circuitul ideilor generat de ele.
Opera lui Antik pare un corp mobil într-o rețea de instrumente cu ajutorul cărora artistul o reinterpretează și o reașază într-o cronologie personală, foarte bine structurată. Întregul câmp artistic, cu toate mediile de exprimare de care dispune, este parcurs de Antik în scopul de a-și stabili afilierile, sursele, influențele și originalitatea, unitatea și discontinuitatea, toate în numele istoriei, atât personale, cât și colective.
Artistul își asumă revizuirea propriei opere sub semnul convingerii că rolul documentării e acela de a păstra adevărul și substanța unei acțiuni după consumarea ei. De aceea, cred că ar trebui discutată problema relației dintre o acțiune efemeră și documentarea acesteia din două perspective, care corespund de fapt celor două curente de gândire legate de acest subiect din zona teoriilor despre *performance.* Există două abordări distincte, care despart istoricii de artă: sunt, pe de-o parte, cei care susțin că un *performance* trebuie să fie văzut, simțit și trăit pentru a putea scrie ulterior despre el, respectiv că el ar trebui să rămână neînregistrat pentru a respecta într-un fel ontologia *performance*-ului, care presupune non-reproductibilitatea sa; și există pe de altă parte cei care consideră că evenimentul de tip *performance* poate fi interpretat și asimilat de discursul istoriei artei prin materialul documentar și urmele pe care le lasă după el. Din prima categorie face parte, de exemplu, Peggy Phelan, teoreticiana feministă și inițiatoarea studiilor internaționale de *performance*; aceasta susține că, odată salvată, înregistrată, documentată, o acțiune artistică devine altceva și că singura viață a *performance*-ului se găsește în prezent. În viitor, documentația acțiunii efemere capătă un alt statut, mai degrabă de stimulare a memoriei. *Performance*-ul, spune aceasta, devine el însuși doar prin dispariție.
Din a doua categorie face parte Philip Auslander, care descrie procesul documentării ca unul performativ, întrucât trecutul e o ficțiune mereu reformulată. Iar ceea ce documentarea prezintă nu sunt dovezi în sensul propriu al termenului. Sunt transcrieri subiective și ecouri care se propagă, dar ele nu repetă identic o situație. Alexandru Antik este, fără îndoială, adeptul al acestui tip de raportare la arhivă, văzând un potențial exact în eliberarea operelor de artă, fie ele efemere sau nu, de constrângerile spațiale și temporale ale momentului.
Revenind la expoziție, poate cel mai elocvent exemplu pentru poziția asumată de artist este transformarea acțiunii *Control in training* în video și apoi în instalație video adaptată spațiului și contextului. Acțiunea cu același titlu din 1997, prezentată la festivalul polonez Akcja, consta în suspendarea artistului cu capul în jos deasupra unei rețele de fitiluri așezate pe o scenă circulară; din această poziție, artistul aprindea treptat fitilurile în timp ce o cameră video instalată deasupra scenei filma această acțiune. Un proiector conectat la camera video transmitea în timp real înregistrările și de jur împrejurul scenei se regăseau reproduceri ale acțiunilor sale anterioare. Video-ul rezultat este de data aceasta proiectat în subsolul galeriei MAGMA, pe podea, ca o nouă instalație ce poate fi înțeleasă și ca o lucrare de sine stătătoare, și ca material documentar-artistic al unei acțiuni.
Inițiativa lui Antik de a pune la dispoziția publicului reconstituiri legitimate de el ascunde și o dorință de a marca lipsa unui studiu monografic serios despre creația sa. Dar, dincolo de asta, aspectul cel mai important constă în faptul că reconstituirea aceasta este un act artistic în sine; el decurge dintr-o memorie activă care demonstrează mai degrabă crezul artistului în rolul arhivei personale – locul în care se consemnează atât ideile, cât și „materializările” lor.

1 Desfășurată concomitent cu Bienala de artă de la Veneția, expoziția a putut fi vizitată între 1 iunie și 3 noiembrie, 2013, la Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Veneția.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Alexandru Antik, vedere din expoziția *Viziune – Memorie – Reconstituire*, galeria MAGMA, sala1, 2013. Credit foto: Kispál Attila. Courtesy: artistul
2 - Alexandru Antik, vedere din expoziția *Viziune – Memorie – Reconstituire*, galeria MAGMA, sala2, 2013. Credit foto: Kispál Attila. Courtesy: artistul
3 - Alexandru Antik, *Visul n-a pierit*, acțiune, Sibiu, 1986; fotocolaj: Alexandru Antik. Courtesy: artistul


3

Radu Băieş

Galeria Quadro, Cluj
5-19 noiembrie 2013

text de **SZÉKELY SEBESTYÉN GYÖRGY**

1

Născut în 1988, Radu Băieş aparţine unei generaţii de artişti români pentru care comunismul nu reprezintă perioada copilăriei. Astfel, în abordarea lor nu se resimte „greaua moştenire" a unui trecut tematizat destul de sistematic (şi uneori în mod oportunist) de noul val al filmului sau artei plastice româneşti. Dimpotrivă, în lucrările unora dintre aceşti tineri, cum este şi cazul lui Radu Băieş, se observă tocmai o îndepărtare – nu ignorare – a temelor de actualitate care pot primi facil interpretări jurnalistice. În locul construirii unor narative socio-politice, sunt chemate teme aparent vagi şi motive care scapă categorisirilor imediate pentru a vorbi în primul rând despre pictură. Astfel, în lucrările recente ale lui Radu Băieş, deşi în multe dintre ele vedem oi plasate într-un peisaj care ne este familiar, nu sunt referinţe mioritice, nici măcar la nivel ironic. Reprezentarea porneşte dintr-o trăire directă a peisajului şi a personajelor, această abordare prezentând o sensibilitate vecină peisagisticii lui Andreescu şi Bernea, însă pictura aceasta nu rămâne la nivelul de trăire a peisajului. Frământarea suprafeţei picturale, deci procesul pictării devine trăire în sine şi pentru sine. Demersul lui Radu Băieş este unul consecvent în direcţia stăpânirii modalităţilor de tratare a suprafeţei. „Lupta" se dă pe suprafaţa picturii, având şi materialitatea un cuvânt de spus. Conflictul dintre suprafaţa pânzei ca dat şi reprezentarea ca imagine creată este marcat şi de lăsarea aparentă a marginilor pânzei: am putea interpreta deopotrivă că

2

3

4

materialitatea suportului mușcă din imaginea reprezentată sau că reprezentarea nu este capabilă, sau nu vrea, să anuleze suportul și să devină realitate de sine stătătoare.
În timp ce în lucrările mai vechi compoziția avea caracterului unui colaj, în care spațiul interior se interpenetra cu spațiul exterior, rezultând o tensiune de factura picturii metafizice, în pânzele mai noi se simte o eliberare din ce în ce mai puternică de sub limitările reprezentării figurative.
Astfel, punctul de plecare al tabloului rămâne „în spatele" picturii ca imagine evocatoare și încărcată emoțional, în timp ce demersul pictural tinde în direcția picturalității pure.
Suprafețele sunt bogate, primind când caracterul frust al văruielilor când al intensității minerale. Gestul este de asemenea intens, pictarea minuțioasă de odinioară dând locul abordărilor mai grăbite, ajungând până la intervențiile directe cu mâna pe suprafață.
Această gestualitate este străină expresionismului exacerbat, trădând caracterul organic al intervenției umane în materia picturală.
Imaginea astfel creată se impune ca un moment încărcat, puternic, o prezență misterioasă pe suprafața pânzei. Se naște nu o mitologie, ci un univers propriu, pe care artistul însuși îl numește *Ostrov*. Referindu-se la lucrarea omonimă, acesta afirmă:
„Ostrov înseamnă insulă.
Lucrarea aceasta este încercarea de a-mi construi o insulă, cu un limbaj propriu, cu niște personaje ale mele. Ca mod de tratare, acesta e Ostrovul meu. Ca sugestie, face trimitere la celălalt Ostrov, prin redarea umbrelei de paie. Pictura e, deci, o plimbare în lumea fiecăruia."
Fotografiind picturile lui Radu Băieș, ne-am confruntat cu imposibilitatea reproducerii „perfecte", ceea ce dincolo de frustrarea imediată, oferă și o constatare satisfăcătoare: în era realităților virtuale, stigma modernistă, care se referă la caracterul „retinal" al picturii dobândește o nouă semnificație. Nu pura materialitate și manualitate a picturii devin valoroase; iar unicitatea picturii nu se referă la individul creator în concepția romantică despre geniu; membrana subțire și fragilă (ireproductibilă) a imaginii pictate este amprenta vieții, este însăși irepetabilitatea momentului.

Summary

Born in 1988, Radu Băieş belongs to a new generation of Romanian artists, for whom Communism does not equal childhood. This might be the reason for their detached, but not uncaring creative attitude in addressing various historical issues. In Băieş' painting, reference is made not to the significance of certain historical moments or events: the moments evoked can occur anywhere and anytime.
These are heavily laden moments, gaining mysterious presence on the surface of the canvas. As a constant feature, his paintings create powerful moments, with elements that, whether they are trees, benches, sheep or landscape, become the expression of certain experiences. This leads to the birth of an entire universe which the artist himself names *Ostrov*. Speaking of the similarly entitled work, he states: „Ostrov means island. This work is my attempt to create my own island, my own language, my own characters. This is my Ostrov, as a method. As a suggestion, it refers to the other Ostrov, by depicting the straw shade. Painting consequently is a stroll taken in the world of others." Radu Băieş, as many of the Cluj painters of today, set out from his fascination with figurative painting and its contemporary forms.
At first, he tried to discover and apply figurative pictorial methods, and then used these elements to construct various configurations in painted collages. These already display a double approach to the pictorial surface: the abstract surface on one hand and the content-bearing element on the other, a highly characteristic approach of the exhibited works.
The gestures have escaped the rigor of form, the initial character of the shape is blurred, as Radu Băieş is trying now to establish a balance of the figurative and the abstract, of form and expression.

5

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Ostrov* (*Ostrov*), 150 x 180 cm, 2013
2 - *După furtună* (*After the Storm)*, 200 x 298 cm, 2013
3 - *Copacul de argint* (*The Silver Tree)*, 23 x 23 cm, 2013
4 - *În căutarea oii fantastice* (*A Wil Sheep Chase*), 150 x 180 cm, 2013
5 - *Un moment de liniște* (*A Moment of Silence*), 150 x 180 cm, 2013

Sorin Vreme
Desenul – o reţea de idei

Desen
Sorin Vreme
Galeria Jecza, Timişoara
14 februarie – 25 martie 2013

text de **DIANA MARINCU**

Expoziția *Desen*, deschisă la Galeria Jecza din Timișoara la începutul lui 2013, aduce în fața publicului o parte a creației lui Sorin Vreme, prea puțin cunoscută până acum: desenul. Artistul s-a făcut cunoscut mai ales prin instalațiile și lucrările sale video, fiind parcimonios în ce privește prezența sa în expoziții. De data asta, Sorin Vreme alege să expună o operă „paralelă" celei pe care o cunoaştem, alcătuită din serii de desene ce traversează o perioadă de douăzeci de ani. Am numit desenele lui Sorin Vreme o operă „paralelă" nu pentru că ele nu ar fi pe deplin asumate de acesta ca parte a creației sale, ci pentru că relația desenului cu istoria artei este, în general, una foarte ambiguă și greu de definit. Acceptat ca argument în favoarea valorii unui „mare maestru", dar greu de integrat ca având un statut autonom, conceptual, desenul este cea mai directă metodă de a transcrie idei și emoții într-o formă vizuală și, de aceea, e privit adesea ca o etapă intermediară a creației și marginalizat în favoarea altor mijloace de exprimare artistică. Expoziții din ultimii ani, cum ar fi *Drawing Now, Eight Propositions* (MOMA, 2003) sau cataloage precum *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art* (editat de TRACEY în 2007) și *Vitamin D / Vitamin D2. New Perspectives on Drawing* (editura Phaidon, 2005, 2013) au redeschis o discuție despre rolul desenului în arta contemporană și teritoriul lipsit de constrângeri în care se mișcă acesta. Desenul pare să nu țină cont de tendințele *mainstream* din arta contemporană și să descrie o zonă a libertății absolute, care îi permite să se reinventeze mereu, anticipând o istorie a artei încă nescrisă, eliberată dintr-un sistem de analize și instrumente prin care operele sunt

1

2

3

clasificate ca „minore” și „majore”.
Expoziția lui Sorin Vreme poate fi interpretată și ca o deschidere spre cotloanele intime ale creației și ale biografiei artistului. Eu, în schimb, aș sublinia un aspect ce nu ține cont doar de autoreferențialitatea din desenele sale (prezentă cu siguranță, dar supralicitată, după părerea mea), ci și de legătura directă dintre idee și desen, care permite o exprimare nemijlocită, intensă și spontană a artistului. Jacques Derrida explica în studiul *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines* una dintre particularitățile desenului apelând la comparația dintre bastonul cu care se ghidează un nevăzător și unealta cu care desenează artistul; atunci când artistul atinge suprafața hârtiei cu creionul, el se află în afara oricărui reper vizual, în afara trecutului și a viitorului, în situația de a crea prin linia trasată ceva ce încă nu există. De asemenea, Derrida accentuează faptul că linia, odată trasată, își pierde identitatea, devenind ceva ce desparte golul de plin, forma de fundal, ea neexistând în realitate decât ca o convenție ce ține de limbaj. În consecință, linia nu se conformează prezentului vizibil, fiind, de fapt, o aventură în „întunericul” pe care artistul îl „pipăie” folosind mâna și extensia ei, instrumentul de desen.
Desenele expuse de Sorin Vreme la Galeria Jecza alcătuiesc o rețea de idei din care se hrănește de fapt creația artistului în celelalte mijloace de exprimare artistică. Fiecare idee este „testată” și capătă formă în primă instanță ca desen, pentru ca apoi să-și urmeze drumul firesc spre alte forme și lucrări și, uneori, să se reîntoarcă tot la desen. Acesta din urmă funcționează aici aproape ca o arhivă a gândurilor artistului, ca un strat al procesului de creație marcat de spontaneitatea și directețea exprimării. Întotdeauna gestul prin care sunt trasate liniile este marcat de o energie a momentului, fără artificii sau „înfrumusețări” ulterioare. Desenele confuze funcționează în expoziție ca o secționare adâncă în laboratorul procesului creator, dezvăluind pulsiunea și automatismul mâinii artistului care înaintează, așa cum înțelegea Derrida acest proces, în necunoscutul aflat dincolo de vizualitate. Urmele lăsate pe hârtie se suprapun haotic în compoziții foarte intense și bogate ca limbaj plastic, deși limitate ca mijloace la hârtie, creion, cărbune, apă. Alegerea acestor instrumente este premeditată și asumată de Sorin Vreme, dezvoltând pe baza ei un univers rafinat și subtil. Uneori, acest univers permite reveniri asupra unor desene mai vechi, chiar și după mai mulți ani.
Desenele „spațiale” precum *Nod* (începute în 1995) sau *Ring* (din 1994) îl aduc pe Sorin Vreme într-o ipostază diferită, aceea de a gândi cu ajutorul desenului un proiect de tip instalație și de a-i găsi tensiunea sau chiar estetica în bidimensionalitatea hârtiei. Revenind asupra unor teme, artistul nu abandonează o temă fertilă în desen după realizarea ei în alt mediu. O continuă și o îmbogățește găsind noi resurse vizuale și emoționale. Instalația *Ring* a fost realizată în 1992 pentru expoziția *Pământul* de la Muzeul de Artă din Timișoara, iar desenele îi urmează. La fel se întâmplă cu instalația *Nod* din 1995, de la expoziția *INTER(n)*, Complexul Muzeal Arad, materializată spațial și apoi readusă în planul bidimensional. Structura realizată în desen a fost transpusă în cabluri care parazitează rețeaua electrică a orașului, transformându-se vizual în relație cu spațiul și cu lumina, iar apoi fiind reluată și reconfigurată prin desene mai noi, din 2008, de exemplu.
Caravela portugheză reprezintă o temă mai recentă în desenele lui Sorin Vreme, începută în 2008, care jonglează cu transparențe și materialități inspirate de acest organism primitiv ce trăiește în ocean și se mișcă doar cu ajutorul curenților și a vântului; o caracteristică a Caravelei portugheze (*Physalia Phisalis*) constă în contrastul dintre aparența diafană, inofensivă și otrava mortală pe care o poartă în tentacule. Fascinat de mecanismul seducției pe care se bazează acest organism, Sorin Vreme exploatează în desen vibrații și intensități de tonuri de la negru la alb, în măsură să creeze un microunivers uneori amenințător, alteori plin de empatie.
Printr-o prezentare simplă, directă și discretă, expoziția lui Sorin Vreme are rolul unei radiografii de o claritate extraordinară a lucrărilor și ideilor sale artistice, dar și a emoțiilor și intuițiilor din spatele acestora.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1. Vedere din expoziția *Desen*, Sorin Vreme, Galeria Jecza, Timișoara; Credit foto: Tudor Vreme; Courtesy: artistul și Galeria Jecza
2. *Scurtă biografie 10 luni*, 1999, cărbune pe hârtie, 65 x 50 cm; Courtesy: artistul și Galeria Jecza
3. *Lovitura nr. 1*, 2005, cărbune pe hârtie, 100 x 70 cm; Courtesy: artistul și Galeria Jecza

Petru Lucaci – Autoritatea negrului

Black-based Cocktail
Petru Lucaci
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
22 mai-22 iunie 2013

text de **DAN BREAZ**

Prin expoziția *Black-based Cocktail*, deschisă la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, Petru Lucaci redefinește sensul uneia dintre întrebările canonice ale modernismului, privitoare la identificarea artistică a realității celei mai „reale”. Esențializările formale severe nu regăsesc această realitate nici în celebrul pătrat negru sau în exercițiile de asceză ale unor renumiți „tenebriști” din a doua jumătate a secolului XX și nici în dezinvoltura neo-figurativului, la care Petru Lucaci se raportează cu un vădit interes. În același timp, dacă întunericul reprezentat se dovedește refractar la imaginarul ascezei moderniste târzii sau neo-avangardiste, aceasta se datorează și intenției de refacere a legăturii semnului vizual cvasi-abstract cu tenebrele relativiste ale viziunii contemporane. Inevitabilă și dacă o gândim doar ca pe o strălucire a negrului, lumina reprezentată pe pânzele lui Petru Lucaci nu mai iluminează pentru a clarifica, ci strălucește pentru a orbi, pentru a chema o întoarcere în noapte. Ca strălucire a negrului, lumina nu mai dezvăluie adevăruri, ci corodează percepții și consolidează puterea de lege a negrului suveran. Lumina devine astfel nu contrariul negrului, ci preaplinul său. *Black-based Cocktail* regăsește drumul înspre realitățile profunde pe calea unor lecturi distructive. Din această perspectivă, privirea artistului acționează asemenea unei arderi care deopotrivă dezvăluie realitățile văzute și le exaltă până la ultimele consecințe, adică până la esențializările ultime. De aceea, lecturile sale par unice, irepetabile și ultime. În urma consumării

1

prin ardere, „corpul” vizual este distrus: în seriile *Noctumbre, Clarobscur, Black Therapy* sau *Black Cocktail* întrezărim corpuri feminine, amprente uriașe care marchează imaginea, notații care devin ilizibile, prim-planuri corporale încărcate de senzualitate, care, în stadiul de fragmente surprinse la un moment dat, ne vorbesc pentru ultima oară, înainte de trecerea lor totală în negrul absolut. Negrul autoritar reflectă ceea ce este în jurul lui, dar își impune și propria regulă, adică sustragerea culorii în urma căreia rămășițele grafice ale lumii deposedate de spectrul cromatic rămân prezente asemenea unor corpuri părăsite de sufletul încorporat, continuând să subziste potrivit unei fiziologii obscure. Obiect al unor perpetue reasamblări imaginative, resturile lumii citite revin deopotrivă prin imagini picturale și prin imagini mixte care îi asociază picturii printul digital, desenele în cărbune sau reprezentările fotografice.

După binecunoscuta perioadă neo-expresionistă a exprimărilor cromatice intense, recursul la „contragerile” non-cromatice sau monocromatice ale limbajului plastic reprezintă și o metamorfozare a spiritului experimentalist al lui Petru Lucaci. Spre exemplu, modelarea unor reliefuri din ipsos în vederea transformării picturii în obiect sau utilizarea cărbunelui atât ca suport, cât și ca substituent al limbajului pictural denotă o preocupare pentru experiment care s-a extins în creația lui Petru Lucaci până la nivelul *happening*-ului.

Puternic evocative, imaginile fragmentare ale seriei *Black Therapy* atestă nu numai ambiguizarea trăsăturilor corporale acoperite cu negru, ci și transformarea lor în semne susceptibile de a face obiectul acționismului unei scrieri. La prima vedere, aceste însemne corporale nu se văd, dar pot face să se vadă. Rupte de corespondentul lor diurn și de logica relațiilor spațiale vizibile, corpurile negre viețuiesc pentru a-și reconfirma capacitatea de a subzista, pe care le-o disimulează mediul nocturn al impregnării cu negru. Atât seria *Clarobscur*, cât și seria *Black Therapy* vizualizează invizibilul. Prin „terapiile negre”, obiectele tridimensionale își pierd volumetriile, corpul uman e asimilat corpului nocturn, iar spațiul, la rândul său, își încifrează profunzimile. Prin urmare, negrul nu pare să fie cu necesitate un vid, cât mai degrabă expresia vizuală a rupturii de explicație, o veritabilă problematizare a granițelor care separă lumea configurată, de lumea pe cale de configurare. Măștile sale sunt obiecte înrămate. Ele tind să fie fizionomii, dar nu evocă identități.

Petru Lucaci pare să afirme că abia prin deconstrucțiile asociate manipulării imaginii ochiul artistic recompune realități destinate unei receptări mai profunde: dislocările și relocările de imagine ambiguizează narativitatea și dispersează sensul în părțile sale componente. Odată fracționate, semnificațiile care de obicei scapă sunt fixate, devenind emblematice prin tipizare. Este semnificativă în acest sens modalitatea de refacere a contactului primar dintre senzual și senzorial. Prin simplificare, formele sublimate ale corpului feminin, în calitatea lor de semne ale senzualului, devin congruente cu alte corpuri sublimate prin simplificare, cum sunt obiectele cotidiene, obiectele de uz casnic, scoicile sau cărbunii și ceara, care se adresează doar senzorialului.

Prin sublimările pe care le propune, arta profund intelectualizată a celei mai recente perioade de creație a lui Petru Lucaci, este o aducere în conștiință a unor pulsiuni aluvionare imposibil de ignorat sau de mărturisit altfel decât sub forma unor sisteme de semnificare ambigue. Astfel, parcurgând expoziția *Black-based Cocktail*, nu știm dacă înaintăm pe calea unui subiect unic, divizat în motive expuse analitic, conducând cu necesitate la capătul unei singure imagini generale sau dacă ne pierdem pașii în labirintul unor motive pluriforme, expuse aparent arbitrar și conducând la un conglomerat eterogen de imagini. Rupte de logica lor inițială, fragmentele de imagini recontextualizate tind să-și recompună corpuri de asemenea pluriforme, excrescențe eterogene, care ascund experiențe umane misterioase într-un negru la rândul său pluriform, deoarece absoarbe lumina în ritmuri diferite, generând nuanțe mate, metalizate, și convertește totodată diversitatea griurilor colorate în argumente nebănuite ale negrului în dialogul său cu cromaticul pur, strălucitor, care n-a ajuns să cunoască rigoarea „arderilor” negre.

3

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Black Based Cocktail* (Asamblaj), tehnică mixtă pe pânză, 250 x 140 cm
2 - *Clarobscur*, ulei pe pânză, 240 x 240 cm
3 - *Black Therapy*, print digital pe pânză, 100 x 70 cm

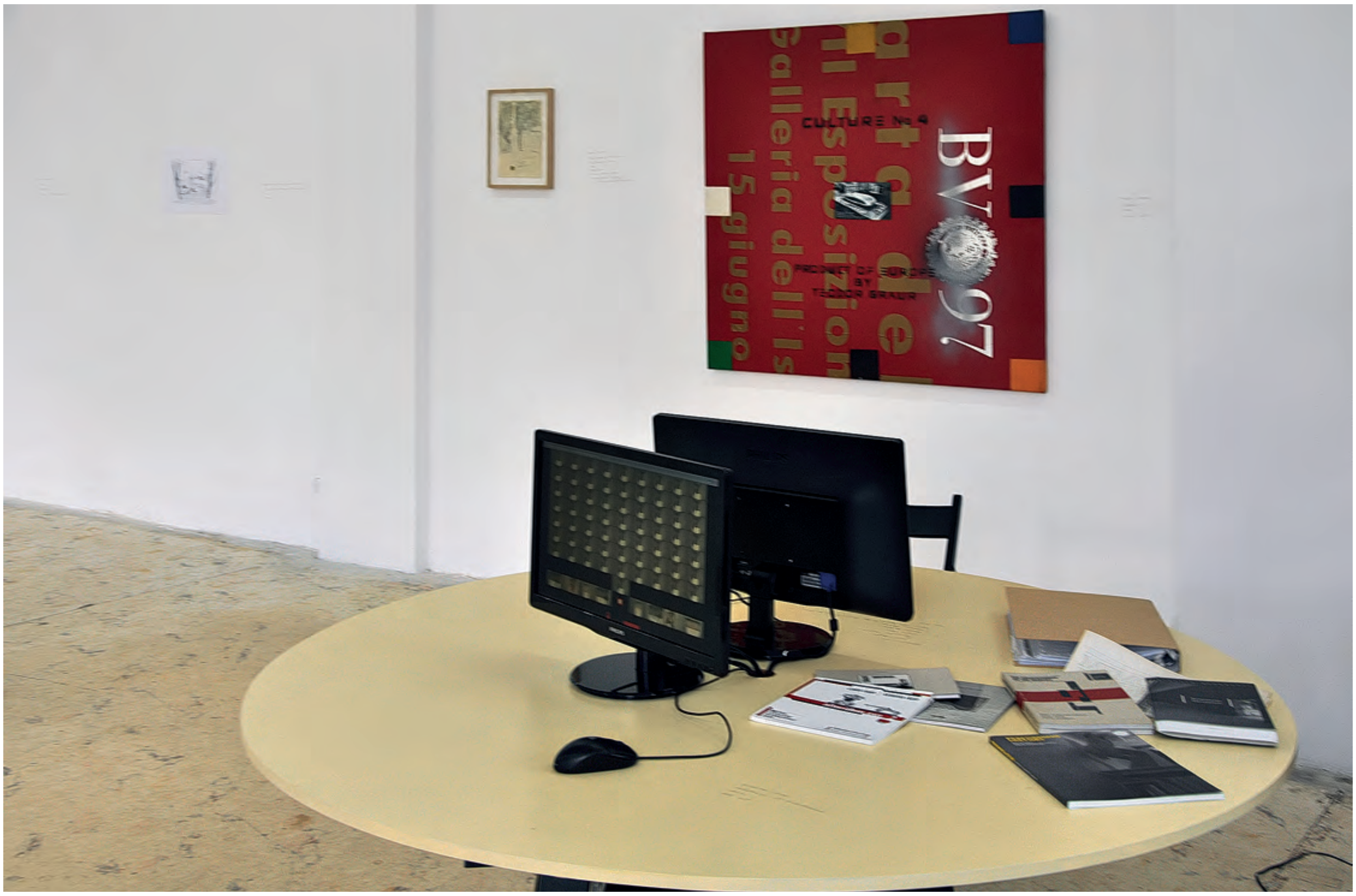
România la Veneţia, o istorie scrisă cu creionul

În acest pavilion se vede artă. România la Veneția. 89 de ani de bienală
cu contribuții de:
Judit Angel, Marius Babias, studioBASAR, Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová, Club Electroputere, Alexandra Croitoru și Ștefan Tiron, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Kinema Ikon, Daniel Knorr, Călin Man, Wanda Mihuleac, Mihnea Mircan, Miklos Onucsan, Alexandru Patatics, Maria Rus Bojan & Ami Barak & Bogdan Ghiu, Napoleon Tiron, Mona Vătămanu și Florin Tudor.
curator: Daria Ghiu
tranzit.ro/ Bucureşti
20 iunie – 20 octombrie 2013

text de **DIANA MARINCU**

Expoziția deschisă pe 19 iunie la tranzit.ro București, *În acest pavilion se vede artă. România la Veneția. 89 de ani de bienală*, este urmarea unei ample cercetări desfășurate de Daria Ghiu, cunoscută publicului în special în calitate de critic de artă, aici în postură de curator. Expoziția este primul episod al unei prezentări ce se poate extinde mult pe axa istorică a cercetării (expoziția se oprește selectiv doar asupra câtorva momente importante), dar și în genealogia unor concepte cu care operează (încă) instituția Bienalei: reprezentativitate, identitate națională etc.

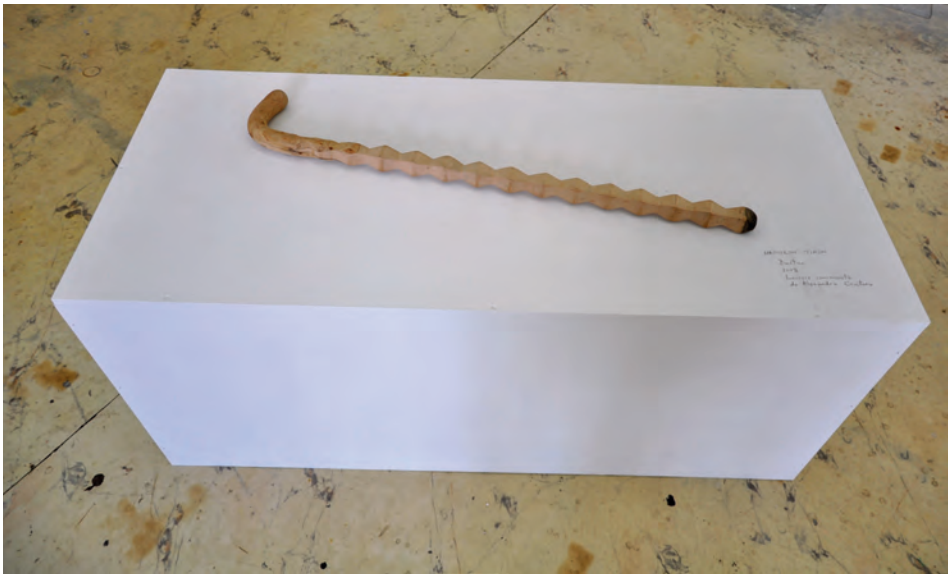
Daria Ghiu propune un subiect incitant pentru arta românească și cercetarea academică: reprezentarea națională în cadrul celei mai vechi și importante bienale din lume și resorturile ideologice din spatele acesteia. Cercetând în ultimii trei ani (ca doctorand la UNArte București și ca bursieră a SIK-ISEA – Institutul elvețian de cercetare a artei – din Zürich) istoria participării românești la Bienala de la Veneția, Daria Ghiu marchează în această expoziție câteva momente importante pentru înțelegerea corectă a unei istorii mai degrabă invizibile. Făcând apel la partea vizibilă a Pavilionului, titlul expoziției (*În acest pavilion se vede artă*, citat din „caietul vizitatorului" la bienala de la Veneția din 1954, document găsit în Arhivele



1

Naționale) atrage atenția de fapt exact asupra edificiului profund ideologizat din spatele a ceea ce se vede. Una dintre luptele duse de România din momentul în care a fost prezentă pentru prima oară la Bienală ca națiune, în 1924, a fost pentru cucerirea unei identități naționale distincte, originale. În consecință, multe dintre deciziile luate cu privire la selecția artei expuse ascundeau o problemă (mi-ar plăcea să cred) mult mai nuanțată astăzi – care este specificul nostru național? Câteva documente prezentate în expoziție sunt edificatoare în acest sens. Un citat extras din conferința rostită de Nicolae Iorga, *creatorul* Pavilionului românesc în toate sensurile, la radio în 1938, sună astfel: „Revoluționarii, sfidătorii, anarhiștii, cei care cred că au ajuns geniali, fără să fi ajuns la studiul răbdării, aceștia nu pot să fie un articol reprezentativ pentru sufletul românesc cuprins în haina artei. (...) Secăturile cutezătoare, ca și avant-gardiștii unei armate care nu va birui niciodată, au pierdut pentru totdeauna dreptul de a expune la Bienala din Veneția. (...) De aceea, am ales dintre pictori aceste valori reale și reprezentative, arătând stări de spirit deosebite, dar adevărate, cu un sentiment de respect adânc față de arta lor și față de public". Pictorii la care se referă Iorga sunt: Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Eustațiu Stoenescu, Ion Theodorescu-Sion, prezenți în pavilion în 1938. Poziția impusă de Iorga asupra „specificului național" este doar una dintre ipostazele în care se regăsește arta românească la Veneția, care vine întotdeauna în conformitate cu un context politic, ulterior prielnic altor direcții ideologice (de exemplu, în 1954, prioritatea a devenit celebrarea „omului nou").

Expoziția *În acest pavilion se vede artă* păstrează un echilibru perfect între documentele prezentate sub formă de scrisori, rapoarte, fotografii, articole și lucrările de artă actuale, vii și active ca prezență. Artiștii invitați de Daria Ghiu să expună aici propun proiecte ce decurg din experiența lor ca participanți la Bienală. Ca un contrapunct față de partea istorică riguros așezată în vitrine de sticlă, lucrările sau proiectele expuse (unele dintre ele idei în stadiul de schiță) deschid o discuție mai personală, nuanțată, relaxată și chiar ironică uneori despre semnificația participării la bienală sau despre experiența creativă care a decurs de aici. Desenul expus de Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová, *Plan Z. Proposal for the Romanian Pavilion in 2011* este schița pavilionului „explodat" și prezintă în textul care o însoțește două posibile abordări ale acestei situații: fie pavilionul este reconstruit pe durata bienalei, fie este lăsat demolat ca o mărturie a ruinei modernității, un semn al unui nou început, o tragedie ce ia forma spectacolului etc. Seria de fotografii *Provvisorio (La calle verso i Giardini)* realizată de Miklos Onucsan în 2007 constă în imagini ale unor petice neregulate de ciment observate de artist printre dalele de pavaj de pe drumul spre Giardini și marcate prin cuvântul „provvisorio". Desenul lui Daniel Knorr din 1993, este o „materializare" după James Lee



2

Byars, *Your Presence is the Best Work* și are o poveste care poate fi interpretată prin prisma modului de a înțelege auctorialitatea în artă. Aflându-se la bienală în 1993, Knorr l-a desenat pe Byars în timpul *performance*-ului acestuia. Ulterior, Byars a semnat desenul și a lipit un abțibild auriu, atestând într-un fel atât auctorialitatea multiplă, cât și datarea precisă a unui moment irepetabil. Proiectul *Moștenirea lui Brâncuși* a fost propunerea cu care Alexandra Croitoru și Ștefan Tiron au candidat la concursul pentru Pavilionul României din 2009. Aici apare detaliată ideea proiectului și simulările vizuale din interiorul pavilionului. Sculptorul Napoleon Tiron, având o istorie interesantă legată de bienală, documentată de Daria Ghiu sub forma unui interviu audio, a creat în mod special pentru expoziție o lucrare, un baston din lemn sculptat cu un model preluat din *Coloana infinitului*. Această lucrare a fost comisionată de Alexandra Croitoru și prezentată la vernisaj ca o surpriză atât pentru public, cât și pentru artistă; pe toată durata vernisajului, Alexandra Croitoru a folosit bastonul, iar de-abia la final el a fost așezat pe soclu și „validat" ca operă de artă în expoziție.

Alături de aceste două secțiuni ale expoziției, se află și o arhivă consistentă de interviuri pusă la dispoziția publicului, alcătuită din discuțiile Dariei Ghiu cu aceia care au curatoriat Pavilionul României începând cu anul 1999, când s-a organizat pentru prima oară un concurs public de selecție a proiectelor. Una dintre observațiile recurente ale acestora este precaritatea resurselor puse la dispoziție de statul român pentru pregătirea participării și, în general, greutățile care au decurs de aici. Stilul de lucru foarte nesigur, veșnic împovărat de probleme financiare sau logistice, pare să devină o marcă a felului în care s-au desfășurat expozițiile românești la Veneția după 1989.

Display-ul ales de Daria Ghiu împreună cu echipa tranzit.ro și scrierea informațiilor pe perete, direct cu creionul, fără etichete sau alte cosmetizări, completează ideea unei expoziții care se apropie foarte mult nu doar de adevărul factologic, ci și de atmosfera și starea de spirit care caracterizează istoria participării românești la Bienală. Adesea bazată pe mijloace de lucru precare și incertitudini până în ultima clipă, participarea României la Veneția arată ca o istorie scrisă cu creionul, nici foarte vizibilă, dar nici ușor de ignorat. Entuziasmul artiștilor și curatorilor pare să depășească totuși orice lipsuri și să se întipărească discret, dar precis într-o narațiune pasionantă despre prezențe și absențe, centru și margine.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1. Imagine din expoziția *În acest pavilion se vede artă. România la Veneția. 89 de ani de bienală*. Prim-plan: kinema ikon *reVoltaire at Venietzsche*, 2003; planul doi, de la stânga la dreapta: Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová, *Plan Z, Proposal for the Romanian Pavilion* in 2011, Daniel Knorr, *Your Presence is the Best Work*, 1993, Teodor Graur, Culture no. 4, 2004. Credit foto: Eduard Constantin. Courtesy: artiștii și tranzit.ro/Bucuresti
2. Napoleon Tiron, *Baston*. O lucrare comisionată de Alexandra Croitoru. Credit foto: Eduard Constantin. Courtesy: artistul și tranzit.ro/Bucuresti

Cunoaştere de noapte

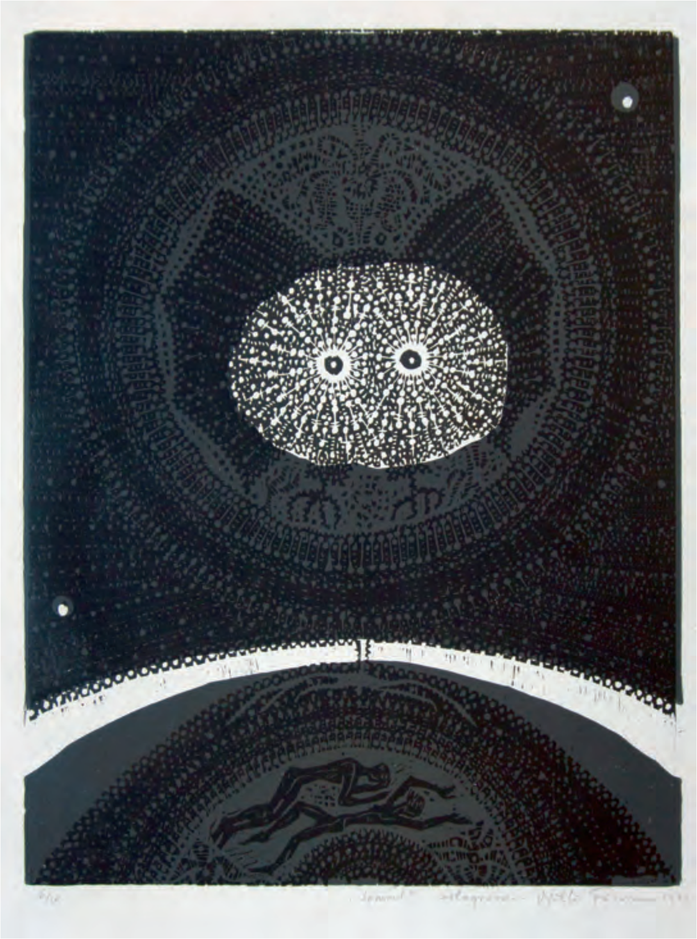
Nopţile muzeului* şi *Nopţile oraşului
George Banu şi Silviu Purcărete
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
3 octombrie – 3 noiembrie 2013

text de **DAN BREAZ**

Deschise simultan la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, expoziţia lui George Banu – *Nopţile muzeului* şi expoziţia lui Silviu Purcărete – *Nopţile oraşului* sunt complementare prin selecţiile de lucrări care au configurat universuri vizuale consubstanţiale. Expoziţia Nopţile muzeului a fost deschisă în cadrul programului Parti-pris al Muzeului de Artă Cluj-Napoca şi al Întâlnirilor internaţionale organizate de Teatrul Naţional Cluj-Napoca, dedicate în acest an activităţii de excepţie a lui George Banu. Ca autor al unui discurs expoziţional inedit, George Banu a făcut o selecţie a unor lucrări de pictură şi grafică din „rezervele nocturne" ale muzeului. La rândul său, în *Nopţile oraşului*, Silviu Purcărete a expus, în prima sa expoziţie de fotografie, lucrări pe care le-a realizat şi selectat din „rezervele nocturne" ale numeroaselor oraşe prin care a trecut de-a lungul carierei sale. Reuniţi prin vocaţia călătoriei şi prin fascinaţia pentru simbolurile plurale ale nopţii, cei doi iluştri reprezentanţi ai teatrului şi ai criticii de teatru contemporane au realizat două excursuri expoziţionale consonante. Atât George Banu, cât şi Silviu Purcărete au analizat vizual dialectica interioarelor şi a exterioarelor nocturne. Atât pentru unul, cât şi pentru celălalt, nopţile sunt depozitarele unor latenţe activabile prin pătrunderea, cu diferite viteze, a personajului uman în scenografiile ambigue şi anamorfotice ale nopţii universale. Prin alegoriile cunoaşterii de noapte, sunt traduse în subtile coduri hermeneutice inepuizabilele semnificaţii ale schimburilor simbiotice dintre lumina mistică şi luminozitatea difuză a latenţelor nocturne.
Expuse în *Nopţile muzeului*, peisajele cu ruine ale lui Giovanni Paolo Panini şi lumina amurgului aşa cum o vede Joseph Orient vorbesc despre o activare aparte a latenţelor nopţii. Acestea problematizează indecizia selecţiei scenografice a înserării. Personajele din tablourile amintite pătrund discret în noapte, conştiente parcă de fragilitatea fiinţei, în trecerea sa de la penumbră la întunecarea profundă. Forţând limita dintre ascundere şi dezvăluire, contururile „arhitecturilor" nocturne sunt mai puţin analitice, dar mai ferme, favorizând translaţia puterii fizice înspre o putere imaterială, care spiritualizează formele vizibile. Prin urmare, noaptea exterioară nu dezvăluie caracteristici individuale, ci reinventează comunităţi pe care lumina zilei le-ar disocia. Fiinţa umană nu mai este nevoită să disimuleze pentru că este văzută din spate şi pentru că deja este disimulată de noapte. Câtă vreme nu ieşim din coordonatele avatarurilor logicii carteziene, acest om misterios al nopţilor moderne, nopţi exterioare prin excelenţă, nu cade încă pradă neliniştilor de tip existenţial. El pare să se piardă cu bună ştiinţă printre semeni sau să se lase copleşit de legile nocturne, chiar în absenţa promisiunii unei iluminări mistice.
Cu cât intră mai mult în zodia modernităţii accelerate a secolului XX, fiinţa umană combativă, răzvrătită, dar şi atinsă de spleen, îşi intensifică viteza cu care se prăbuşeşte în noapte. Chiar şi interioarele nopţii, până nu demult anticamere ale revărsărilor de lumină divină, încetează să mai fie spaţii ale unor epifanii asigurătoare. Pericle Capidan ne arată cum şi interioarele se pot înscrie printre resor-

1

2


3

turile viscerale ale nopții. În lucrarea *Veioza cu abajur verde*, refugiul domestic dobândește un aer oarecum dezolant sub privirile goale ale unei femei care aproape că face corp comun cu penumbrele abia atinse de petele luminii artificiale. Tot astfel, personajele studiului pentru scenă de gen al lui Corneliu Baba nu numai că fac corp comun cu noaptea, dar par să se prăbușească în ele însele, sub presiunea întunericului domestic.
De la imploziile lui Corneliu Baba, ajungem la manipulările nocturne care fac ca elementele realității să se disocieze de ordinea firească a realului, prin substituirea acestora cu datele unui „real straniu modificat”. Noaptea se prezintă ca un vertij expresionist dinamizat de inflexiuni futuriste la Puia-Hortensia Masichievici sau ca o fragmentare în lucrarea lui Dan Erceanu, în care întreruperile totale ale luminii sunt totodată obliterări ale vederii. Astfel, latențele nopții tind să dobândească dimensiuni colosale, căci vidul de explicație activează orice interpretare posibilă, ceea ce face ca ambiguitățile arderilor nocturne să activeze simbioze oximoronice: fascinație și teamă (Vintilă Făcăianu – *Somnul*) sau libertatea expresiei necenzurate și reprimarea violentă (Gheorghe Leolea – *Foc nocturn*).
Estetizate prin imprimarea pe pânză și valorizate astfel printr-o expunere muzeală de excepție, lucrările propuse de Silviu Purcărete în *Nopțile orașului* desăvârșesc, în consonanță cu *Nopțile muzeului*, amintitele ambiguități ale arderilor nocturne, căci această primă selecție din lucrările de fotografie ale autorului pare să sugereze o dată în plus ideea de accelerare a trecerii de la ritmul modern la ritmul contemporan al integrării în noapte. Prin excelență nopți gnostice, „indecidabile” în privința demarcațiilor dintre pozitiv și negativ, nopțile lui Silviu Purcărete sunt puternic bruiate de lumină, cu toate că ființa umană e integral scufundată în beznă. Doar urmele sale sunt vizibile în lumina nocturnă. Din această cauză, în lucrările expuse, noaptea își pierde caracterul absolut al opoziției față de zi. Puternic luminiscente, decorurile sale depopulate sugerează totuși existența unor viețuiri umane care-și caută împlinirea în nestatornicia nopților albe, a nopților care consumă pentru a vindeca, pentru a cauteriza posibile răni existențiale. Atunci când este deposedată de această funcție compensatorie, noaptea densă face detectabilă existența unor „monoliți urbani” înstrăinați de specia umană, implacabili și „înregimentați” unui marș în noapte, al cărui scop îi scapă actorului uman, străin până și de rolul pe care-l joacă în meandrele nocturnului.

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Corneliu Baba, *Studiu pentru scenă de gen*, 1972, ulei pe carton, 41 x 40,3 cm; credit foto: Muzeul de Artă Cluj-Napoca
2 - Puia-Hortensia Masichievici, *Seară în București*, 1964, linogravură, 36,2 x 27,8 cm; 53,4 x 33,2 cm; credit foto: Muzeul de Artă Cluj-Napoca
3 - Vintilă Făcăianu, *Somnul*, 1970, xilogravură, 86 x 61 cm.; 53 x 40,7 cm; credit foto: Muzeul de Artă Cluj-Napoca
4 - Ion Dumitriu, *Umbră IX*, 1996, ulei pe pânză, 81 x 92 cm; credit foto: Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Centenar Gheza Vida

text de **RAMONA NOVICOV**

1

2

Centenarul Gheza Vida (Baia Mare, 1913 – Baia Mare, 1980) a fost marcat pe tot parcursul anului de o serie de evenimente aflate sub egida Academiei Române. Acestea au debutat în februarie la Baia Mare, locul unde s-a născut sculptorul, au continuat în iunie la Bucureşti, la Academia Română, apoi în septembrie la Cluj, la Muzeul de Artă, în octombrie la Roma, la Accademia di Romania şi se vor încheia circular, în noiembrie, tot la Baia Mare, atunci când se va inaugura Muzeul „Vida Gheza".

La toate evenimentele aniversare, programele curatoriale au pus accentul pe latura creativă mai rar expusă, anume pe desene, unelte de lucru, totemuri, obiecte de uz domestic, în special căuce – lucrări mai puţin cunoscute de marele public. Două dintre aceste lucrări fac obiectul prezentului text: *Copil la izvor* şi un *Spiriduş al focului*. Imaginea copilului ce soarbe apa este încărcată cu o semnificaţie nu doar artistică, ci şi testamentară: este ultima lucrare a lui Vida, cioplită în primăvara anului 1980. Tiparul longilin o apropie de cea intitulată *Omul apelor* (1972), dar aici e prezentă o tandreţe pe care moroşanul rar a exprimat-o atît de făţiş, poate doar în *Fata pădurii* (1973), *Fata cu floarea* (1975), în *Nud* (1960, 1963, 1980) sau în *Odihna* (1956). După ce s-a adâncit, în anii 1970, în bestiarul şi în mitologia Maramureşului ca în adâncul unei păduri fantastice, cu puţin „mai înainte ca să se rupă funia de argint şi să se spargă vasul de aur şi să se strice ulciorul la izvor şi să se sfărâme roata fântânii" (Eccl. 12, 6), Vida se apropie direct de izvoare: apa şi copilăria. După ştiinţa noastră, doar în ultimele luni ale vieţii Vida abordează explicit, în două lucrări, tema copilăriei, în *Copil la izvor* şi *Copil cu pasăre*, probabil ca pe un fel de întoarcere acasă. Se cunoaşte ataşamentul lui Vida pentru plante şi păsări mai puţin confortabile pentru universul domestic citadin, anume pentru cactuşi şi bufniţe. De altfel, pe ultima pagină a jurnalului său, cea din 11 mai 1980, e prezentă Măriuca, prietena sa bufniţa. În lucrarea la care facem acum referire, *Copil la izvor*, minimal degroşată din trunchiul genuin, trupul feciorelnic se face una cu pământul şi cu apa, astfel încât nu se ştie cine pe cine absoarbe. Vida încarcă figura copilului cu imediateţea setei, a nerăbdării candide de a găsi, de a înţelege, de a se bucura – de fapt, de a se împărtăşi din misterul limpede al existenţei. Despre această ardenţă şi urgenţă a mani-

3

festării sale creative vorbește și fiul lui Vida, criticul de artă Gheorghe Vida: „Lucra cu o ușurință uluitoare și, după ce degroșa rapid o lucrare, aproape că își pierdea interesul pentru detalii, trecând cu pasiune nestăvilită la o alta. Imi sună și azi în urechi izbitura ritmică a dălții sale și modul în care îmi spunea protector, când intram în atelier în timp ce lucra, să stau departe de așchii". Un alt episod, ardent nu doar la figurat, a fost evocat de fiica sculptorului, artistul plastic Zoe Vida Porumb. Mărturia sa a pus o lumină neașteptată pe o lucrare oarecum stranie, pe care nici un catalog n-o amintește măcar. Pentru că n-are nume, i-am spus *Spiridușul focului*. Ea poate fi privită ca un „carbon print" al atitudinii lui Vida față de forța stihială, misterioasă, dar totodată ludică și gingașă, a actului de a sculpta. Prezent atât în expoziția de la Academia Română, cât și în cea de la Muzeul de Artă din Cluj, atârnat hilar de un moț patinat de cenușă, *Spiridușul* e o bucată scurtă de lemn rotund ce a fost pusă într-o seară ca vreasc oarecare pe foc deschis, în curtea casei. Familia adunată în jurul rugului a privit cum, împins de un imbold irepresibil, Vida a scos din flăcări lemnul ce ardea la un capăt, a suflat ca să-l stingă, apoi l-a sculptat rapid cu briceagul, schițându-i un chip.
Acest personaj totemic cu capul-țepușă, făcut scrum la vârf, amintește, poate nu întâmplător, de un avertisment al călugărilor zen: „Poartă-te în fiecare zi ca și când părul capului tău ar fi cuprins de o vâlvătaie". Ar putea fi aceasta o excelentă definiție a întregii vieți și creații a sculptorului și omului Gheza Vida.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Centenar Gheza Vida, Baia Mare, februarie 2013, foto: Szabo Tamas
2 - Gheza Vida, *Copil la izvor*, 1980, sculptură lemn, foto: Szabo Tamas
3 - Gheza Vida, ansamblu expoziție, Academia Română, București, 2013, foto: Szabo Tamas
4 - Gheza Vida, *Spiridușul focului*, 1972, sculptură lemn, foto: Szabo Tamas
5 - Gheza Vida, ansamblu expoziție Muzeul de artă, Cluj, 2013, foto: Szabo Tamas

4

5

Un dialog sincer cu trecutul nu tocmai îndepărtat

1

Constructorii viitorului
curator: Dan Breaz
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
21 iunie – 20 iulie 2013

text de **MAGDA CÂRNECI**

La aproape un sfert de secol de la schimbarea regimului politic din România, recuperarea „imagologiei comuniste” rămâne încă o chestiune delicată, constant ocolită, constant amânată. Deși temporal încă atât de aproape de noi, revizitarea universului vizual al României totalitare se lovește încă de blocaje psihologice, de jene estetice și de piedici instituționale uneori greu de înțeles și de depășit. Mai ales prima fază a instaurării noii „vizualități progresiste” – cea a realismului socialist – nu găsește clementă în fața curatorilor, criticilor de artă și muzeografilor din România. Ei rămân ezitanți în fața acestui fenomen artistic aparte, greu de clasat, un „tribut politic” aparent fără urmare în cursul artei moderne românești postbelice, aparent doar un fel de „paranteză estetică” artificială, mediocră, absurdă...
Or, așa cum au demonstrat-o studii importante și expoziții remarcabile din Occident și (mult mai puțin) din Europa centrală și de est, această producție de artă realist socialistă sau artă angajată/ tematică/ oficială merită toată atenția noastră pentru problematica complicată și contradictorie a tensiunii dintre politic și artistic în spațiul modernității pe care o ilustrează. Ideologie întrupată abrupt în vizual sau artă angajată forțat în social, realismul socialist a reprezentat un avatar estetic, astăzi marginalizat și uitat, al tentațiilor de instrumentalizare politică a artei care au marcat puternic evoluția culturală a secolului XX. Față de „modernismul tutelar” al epocii postbelice europene, realismul socialist din anii 1950-1960 a reprezentat o formulă locală, est-europeană, de „modernism tutelat” de instanța politică până la o schematizantă și uneori tragică subordonare estetică, pe care artiștii de atunci au asumat-o sau au îndurat-o, au ocolit-o sau au transfigurat-o fiecare după puterile lor.
Este meritul Muzeului de Artă din Cluj de a readuce în atenția publicului și a specialiștilor această perioadă dificilă și controversată, printr-o expoziție de ținută. Ceea ce pare încă imposibil la București, s-a întâmplat în capitala Transilvaniei, printr-un demers curajos și binevenit, de recuperare în memoria noastră activă a unei felii de vizualitate modernistă, care face parte acum irevocabil din filogenia noastră culturală recentă – o felie, o zonă pe care numai expunând-o, analizând-o, conștientizând-o, putem s-o înțelegem, s-o integrăm și s-o depășim. Inițiativa tânărului istoric de artă Dan Breaz, curatorul expoziției, merită de aceea toată aprecierea pentru modul inteligent și echilibrat în care s-a apropiat de această „zonă estetică periculoasă” cu instrumente teoretice consistente și aduse la zi. El a propus o selecție interesantă prin patrimoniul de pictură al Muzeului de Artă din Cluj, selecție în care pasionantă este translația, depășirea, evoluția de la rigiditățile realist propagandistice din anii 1950 la formule picturale din ce în ce mai marcate de diverse stileme neo-moderniste estetizante, în opera aceluiași artist sau la artiști diferiți, în anii 1960-1980.
În prezentul nostru post-comunist și neo-capitalist, producția de artă dirijată, angajată, politizată pare deja de domeniul trecutului aproape îndepărtat. Dar cât de adânc au pătruns unele seducții tematice „patriotice” sau „progresiste”, și cât de mult au rămas active pînă în zilele noastre unele sechele stilistice ale acestei forme de „modernism politizat” în mentalitatea unor artiști sau în percepția culturală generală, rămâne să descoperim – printr-un dialog sincer cu imaginile expoziției – fiecare dintre noi, artiști, critici, istorici de artă, colecționari, public, în parte. Păcat că expoziția a durat atât de puțin. Ea ar merita itinerată și în alte muzee.

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Coperta cărții *Constructorii viitorului,* 2013
2 - Teodor Hârșia, *Chiaburii în fața tribunalului poporului*, nedatat, u.p., 215,3 x 135,5 cm
Credite foto: Muzeul de Artă Cluj-Napoca

An Open-Hearted Dialogue With a Not So Distant Future

Constructors of Future
curator: Dan Breaz
Art Museum, Cluj-Napoca
June 21 - July 20, 2013

text by MAGDA CÂRNECI

3

Almost a quarter century after the political regime change in Romania, the recovery of „communist imagology" remains constantly avoided, constantly delayed. In spite of its temporal proximity, the attempt to revisit the visual universe of totalitarian Romania still encounters psychological blockages, aesthetic embarrassment, and institutional obstacles that prove sometimes difficult to understand or surpass.
Clearly, it is mainly the first segment of this period, the one initiating the new "progressist visuality" – the socialist realism period – that enjoys no clemency from the part of curators, art critics and museographs in Romania.
They are hesitant in approaching this peculiar, unclassifiable artistic phenomenon which seems to be just a "political tribute", having apparently no followers in Romanian post-war art and representing only an aberrant, absurd "aesthetic parenthesis" in the course of post-war modern art...
But important studies and remarkable exhibitions in Western and (to a lesser extent) in Central and Eastern Europe have proved that this socialist realist art or engaged/thematic/official art deserves our full attention, on account of the fact that it mirrors complex and contradictory issues emerging from the genuine tension and distorted complicity between the political and the artistic levels in modern times.
As an abruptly visualised ideology or as an imposed socially engaged art, socialist realism represented an aesthetic avatar – marginalised and forgotten today – of the attempts to instrumentalise art that marked the 20th century culture.
Compared to the "tutelary modernism" of the Western post-war era, the socialist realism from 1950-1960 represented a local formula of modernism "tutelated" by political constraints which eventually led to a schematising and sometimes tragic aesthetic subordination that artists had either assumed, endured, avoided or transfigured as well as they could.
We credit the Art Museum in Cluj for bringing back to the attention of the public and of the specialists this difficult and controversial period, in an absolutely noteworthy exhibition. What seems still impossible to achieve in Bucharest happened in Transylvania's capital, due to a courageous and welcome approach, aiming at bringing back to our active memory a slice of politicized modernist visuality, belonging irrevocably now to our recent cultural phylogeny – a slice, a zone of artistic production that can be understood and integrated only through exposure, analysis and comprehension.
Therefore, we applaud the initiative of Dan Breaz, the young art historian who was the curator of the Constructors of Future exhibition, for the sensible and balanced stance he took with regard to this "dangerous aesthetic area", using consistent and updated theoretical instruments.
He proposed an interesting selection from the painting patrimony of the Art Museum in Cluj; the creative element in this selection lies in the fact that it revealed the artists' ability to translate, overcome, and evolve from realist propagandistic rigidities of the 1950s towards new pictorial formulae, bearing stronger and stronger neo-modernist aestheticizing elements, identifiable throughout the work of the same artist or with different artists from the 1960s throughout the 1980s.
In our post-communist and neo-capitalist present time, controlled, engaged, ideological art production seems to belong to the almost distant past. It is our task to find out how strong the roots of "patriotic" or "progressist" thematic seductions have been so far, and whether or not stylistic sequelae of this "politicized modernism" are still active in Romanian artistic mentality to this day. In this respect an honest dialogue with the images in the exhibition is requiered, as well as a dialogue with ourselves – artists, art critics and historians, art collectors, and the public at large.

4

5

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

3 - Constantin Dinu Ilea, *Oștirea proletară,* nedatat, u.p.
4 - Vasile Melica, *La atelierele Grivița*, 1973, u.p.
5 - Andrassy Zoltan, *Semnalul grevei*, 1971, u.p.
Credite foto: Muzeul de Artă Cluj-Napoca

1:1

Ziad Antar (Lebanon/Franța), Liliana Basarab (România),
Heath Bunting (U.K.), Victor Man (România/Germania),
Deimantas Narkevicius (Lituania), Tanja Ostojic (Serbia/Germania)
curator: Mihaela Varzari
Atelier 35, București
5-26 septembrie 2013

1

text de **MIHAELA VARZARI**

În cartea sa *Sylvie and Bruno Concluded* (1889), Lewis Carroll descrie o hartă imposibilă. În această istorisire fantastică, un profesor explică cum cartografii țării sale experimentau cu hărți din ce în ce mai mari, până când au ajuns la o hartă de unu la unu. „Nu a fost niciodată desfășurată, încă”, spune el. „Fermierii nu au fost de acord: au spus că aceasta ar acoperi întreaga țară, iar lumina soarelui nu ar mai pătrunde! Așa că acum folosim țara însăși ca hartă și vă asigur că e aproape la fel de eficientă.”
Proiectul *1:1* reunește șase artiști contemporani internaționali ale căror lucrări exploatează conceptul de „cartografiere”. Acest concept devine astfel un instrument de (re)definire a subiectivității, (in)format de și prin forțe biopolitice complexe. Granițele fizice încep să preia conturul granițelor mentale, iar reprezentarea devine punctul central.
1:1 tratează relația complexă dintre memorie, cetățenie și identitate într-o manieră provocatoare și intenționat evazivă. Punctul de plecare al proiectului îl constituie oscilația constantă între dorință și nevoie a teritoriilor recent afiliate Uniunii Europene.
Prin lucrările selectate, proiectul discută atitudinea intransigentă a Uniunii Europene pe parcursul negocierilor cu viitoarele state membre și ecourile ulterioare integrării. Mai precis, dictatura economică care a urmat. Astfel, proiectul subliniază impactul pe care Europa, acest teritoriu din ce în ce mai puternic cu multiple națiuni, îl are la nivel global.
În documentarul *Dispariția Unui Trib* (2005) Deimantas Narkevicius investighează reminescențele culturale ale Lituaniei în urma integrării în Uniunea Europeană și deconspiră acceptarea necritică a noilor standarde. Titlul încărcat cu înțelesuri sugerează faptul că nu suntem martorii dispariției unui neam, ci a unui trib. Din punct de vedere antropologic, conceptul de trib implică un stil de viață și o cultură unică, precum și valori sau ritualuri comune.

2

3

Liliana Basarab adoptă metode antropologice dar în locații geografice diferite din Europa și SUA, analizând fanteziile, comoditatea sau alteritatea contemporanilor, în documentarea seriei *monuments-for-concepts.com*. Această serie este rezultatul a patru rezidențe desfășurate între 2001 și 2011. În România, monumentul public împreună cu fundamentele sale au înlocuit istoria revoluției. În raport cu aceasta, discursul Lilianei Basarab deschide dialogul și creează o opoziție cu destinul tuturor monumentelor, care se grăbesc să concludă dezbateri și, în mod pervers, preiau sarcina memoriei.

În lucrarea sa enigmatică *Diseară Tokyo*, 2003, Ziad Antar investighează structurile de putere geo-politice. Cuvântul „Tokyo" este rostit de trei de ori, de către trei ciobani, precum o mantră – mantra, după cum se știe, se distinge prin faptul că are doar valențe personale și nu implică lumea înconjurătoare. Samuel Huntington este de părere că eșecul înțelegerii între semeni se datorează conflictului dintre civilizații, care la rândul său constituie o falsă problematică[1]. Cu alte cuvinte, inegalitatea, exploatarea și injustiția sunt percepute ca acte de intoleranță.

În aceeași linie de argumentație se înscrie și posterul *Fără Titlu/După Courbet* (*L´origine du monde*, 46 x 55 cm), 2004, al Tanjei Ostojic, care depășește reverberațiile istoriei europene recente, apărute ca urmare a integrării în UE și se poziționează ferm în fața istoriei artei pentru a întreba în mod implicit (și explicit) „pentru cine și de către cine a fost scrisă?". Scandalul media din Austria (decembrie, 2005) a provocat cenzurarea lucrării. La cererea tot mai mare a publicului, artista a produs o ediție limitată de afișe. Proiectul prezintă una dintre aceste reproduceri după imaginea originală.

Victor Man și Heath Bunting tratează naționalismul în epoca cetățeniei globale, dar folosesc estetici total diferite. În sculptura *Fără Titlu* (*Paltoane*), 2007, Victor Man inserează steagul național al României în căptușeala celor trei paltoane agățate inocent pe un cuier. Această prezentare indirectă a simbolului ar putea sugera o îmbrățișare a identității naționale în mod clandestin, posibil susceptibilă de culpă. Man o transformă însă în ceva privat și totuși inseparabil legat de experiențe colective, printr-un act subtil de rezistență politică.

În *Proiect de Statut*, 2011, Bunting analizează relația dintre sol și identitate națională printr-o serie de hărți generate digital, într-un proiect militant care a atras atenția UE. Artistul provoacă poziția privilegiată atribuită operei de artă și ignoră noțiuni ca separarea dintre estetică și restul vieții umane, acordând prioritate informației și acțiunii.

[1] S. Huntington, *Cine Suntem Noi? Problematicile Identității Americane Naționale*, (Simon & Schuster, 2001), p. 86

Acest proiect a fost realizat fără niciun sprijin financiar. Mulțumim artiștilor participanți pentru generozitatea lor și Galeriei Plan B Cluj/Berlin. Punctul de plecare al acestui proiect este bazat pe dizertația Mihaelei Varzari în Istoria Artei intitulată, Între Dorință și Nevoie, Artă Contemporană în Europa de Est, *sub supravegherea Prof. Dr Lanfranco Aceti, 2008, Birkbeck College, Londra.*

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Tanja Ostojic, *Fără Titlu/După Courbet*, 46 x 55 cm, 2004
2 - Heath Bunting, *Proiect de Statut*, 2011
3 - Liliana Basarab, *Monuments for Concept*, 2007-2010
4 - Victor Man, *The Coats*, instalație, tehnică mixtă, trei paltoane căptușite cu steaguri tricolore, cuier din lemn, 2007-2013. Courtesy: Galeria Plan B Cluj/Berlin
5, 6 - Ziad Antar, *Tokyo Tonight*, 2003
7 - Deimantas Narkevicius, *Dispariția unui trib*, 2005

1:1

Ziad Antar (Lebanon/France), Liliana Basarab (Romania), Heath Bunting (U.K.), Victor Man (Romania/Germany), Deimantas Narkevicius (Lithuania), Tanja Ostojic (Serbia/Germany)
curator: Mihaela Varzari
Atelier 35, Bucharest
September 5-26, 2013

In his book *Sylvie and Bruno Concluded* (1889), Lewis Carroll described an impossible map. In this fantasy, a professor explains how his country's cartographers were experimenting with ever larger maps until they finally made one with a scale of a mile to a mile. "It has never been spread out, yet", he says. "The farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So now we use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well."
The art project *1:1* brings together six international contemporary artists whose works exploit the concept of "mapping". This concept becomes here a tool for (re)defining subjectivity (in)formed by and through complex bio-political forces. Physical borders start taking the shape of mental borders and representation comes into sharp focus. *1:1* addresses the complex relationship to memory, citizenship and identity in a confrontational and deliberately evasive way. Its point of departure is the constant pulling between wanting and needing of the newly affiliated territories to European Union.
Through the selected works, the project discusses the European Union's intransigent attitude during negotiations with future member states and the reverberations of their subsequent integration. Namely the economic dictatorship that followed. Therefore the project points towards the impact that Europe, this increasingly powerful united nations territory, bears globally.
In his documentary Disappearance of a Tribe (2005) Deimantas Narkevicius, investigates the remnants of a culture in the context of Lithuania's integration and unmasks the uncritical acceptance of new standards. The title is charged with meaning, where we are not witnessing the disappearance of a family but rather that of a tribe. From an anthropological perspective, the concept of tribe implies a unique culture and lifestyle, as well as values and rituals common to its members.
Liliana Basarab proceeds as an anthropologist but in different geographical locations of Europe and US considering people's fantasies, self-indulgence or otherness in the documentation of her series monuments-for-concepts.com. This series is a result of a series of four residencies during 2007 and 2010. Addressing the foundation of public monument, which in Romania, replaced the history of the revolution, her work opens up dialogue, as opposed to what happens to all monuments, which to hastily conclude debates and perversely take over the task of remembrance.
Ziad Antar's enigmatic and multi-layered work, *Tokyo Tonight*, deals with global power structure. Through the voices of three shepherds, the word "Tokyo" is uttered three times as a mantra – a mantra can be distinguished as that which has a personal meaning but none to the outside world. According to Samuel Huntington, the failure to understand one another has been located in the clash of civilization, which stands as a false problematization[1]. In other words, issues of inequality, exploitation and injustice are instead perceived as issues of intolerance.

5

6

7

Within the same vein, Tanja Ostojc's *Untitled / After Courbet* (*L´origine du monde*, 46 x 55 cm), 2004 goes beyond the reverberations of the recent history of Europe, namely the EU integration, and takes a firm stance in the face of Art History, asking implicitly (and explicitly) "for whom and by whom has it been written?". As the result of the media scandal in Austria (December 2005) the artwork was censored. Due to the increasing demand for the image on behalf of lay audience, the artist produced a small edition of posters. The show presents one of these reproductions of the original image. Victor Man and Heath Bunting address the notion of nationalism in the age of global citizenship but employ totally different aesthetics. With the sculpture *Untitled (Coats)* (2007), Man has the inserted the Romanian national flag into the lining of 3 coats that hang benignly on a coat hanger. The oblique presentation of the symbol might suggest a surreptitious and perhaps guilty embrace of national identity, this is transfigured as something private though inextricably tied to a collective experience. In *The Status Project* (2011) Bunting analyses the relation between soil and national identity, through a series of computer generated maps, in a militant project, which attracted the EU's attention. He challenges the privileged status attributed to the work of art and disregards such notions as the separation of the aesthetic from the rest of human life and prioritizes information and action.

[1] S. Huntington, *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*, (Simon & Schcester, 2001), p. 86

This project was realized without any financial help and we would like to thank the invited artists and Plan B Gallery Cluj/Berlin for their generosity. The point of departure for this project is based on Mihaela Varzari's MA Dissertation in History in Art, Between Wanting and Needing, Contemporary Art in Eastern Europe, *supervised by the Prof Dr Lanfranco Aceti, 2008, Birkbeck College, London.*

The Malcon Tese

reVoltaire, Fifty Mississippi
Kinema Ikon, Serial, episodul I, sezonul I
Muzeul de Artă Arad
18 octombrie – 11 noiembrie 2013

text de **ADRIANA OPREA**

1

Kinema Ikon deschide un șir de evenimente pe care le va organiza periodic la Muzeul de Artă din Arad. Este vorba de un serial cu episoade înlănțuite pe durata mai multor sezoane; episodul pilot a avut loc pe 18 octombrie, *reVoltaire* (Călin Man) cu proiectul *Fifty Mississippi*. Termeni cinematici ca „serial", „episoade", „sezoane" anunță un proiect în mișcare, o suită de imagini, lucruri, obiecte, situații pe cale de a fi produse și de a fi arătate. Primul din serie are loc într-o sală a muzeului arădean transformată în mediu vag imersiv, de *black box* medial, cu ajutorul unei recuzite destul de ample, dar minuțioase, răspândite în spațiu: lămpi, proiectoare, reflectoare, panouri translucide, globuri Tesla, computere, playere, monitoare. Dar și: „6 prelungitoare electrice, un cui, un microscop, o greblă de aluminiu, un claxon retro de la ruși, 8 roboți de lemn, 2 mashinuțe de lemn, o băncuță, un sac cu bani, un paralelipiped din plexiglas, o masă pentru cărți (260 x 40 x 110 cm), „10 cărți, câteva lucruri de care sigur am uitat, un robot CX386, oșteni, boieri, popor." Cele 10 cărți sunt expuse pentru a fi răsfoite: 1) *GVSK. Gadget Versus Krestănatz* (Crestănaț fiind o localitate din România), 2) *Bloc 108B*, o publicație cu pagini goale, 3) *randomdrama*, sau publicarea celor 850 de cuvinte de bază din limba engleză, 4) *XOX*, „tic-tac-toe cu Roxana și Alexandru", pe hârtia căreia se trasează de la o pagină la alta cadrilajul lui „Ix" și al lui „Zero", 5) *Paris + Arad = Paradis. Guide de Voyage*, care afișează hărți cu bulevarde, parcuri, străzi, artere, Boulevard Voltaire, Strada Reșiței, Place de la Concorde, Strada Preparandiei, deasupra cărora planăm larg cu privirea în timp ce ambele orașe se întind cartografic de la o copertă la alta, 6) *Fifty Mississippi*, cu pagini numerotate până la 50, 1 Mississippi, 2 Mississippi, 3 Mississippi, ș.a.m.d., 7) *Ph.Otto*, făcută după principiul „Les amis des mes amis sont mes amis" (conf. Mark Țuckerberg), arătând cele 305 fotografii ale prietenilor lui *reVoltaire* de pe facebook, 8) o carte care conține o singură frază transcrisă printr-o literă pe fiecare pagină: „The quick brown fox jumps over the lazy dog", 9) *txt to be written*, care pune în pagină „documentele", text files, lui *reVoltaire* și, în sfârșit, 10) *The Malcon Tese*, anagramă pentru *The Maltese Falcon*, filmul lui John Huston după romanul lui Dashiell Hammett, în fapt un remix al filmului *noir* din 1941 cu Humphrey Bogart, realizat de *reVoltaire* în interesul unei „instituții" care se numește The Fake Confidential Investigator Office. De altfel, o pereche de căști îți îngăduie să asculți filmul lui Houston cap-coadă, în timp ce privești proiecția imaginilor remixate de *reVoltaire* pe unul din pereții spațiului. Familiarul *chiaroscuro* stilistic al imaginii *noir* e proiectat prin ecranul interpus al panoului unui separeu – o încăpere în încăpere, menită să adăpostească acolo proiecția altor filme, de Vasile Cârlova, „traficate" de Ștefan Tiron și Ion Dumitrescu. Pe cât de imposibil de recuperat e șoimul maltez, oferit în dar de cavalerii cruciați lui Carol Quintul acum aproape 500 de ani, dar interceptat de pirați și pierdut de atunci încoace, pe atât de imposibil de captat într-un singur sens, și într-un singur *genre*, clar identificabile, este evenimentul lui *reVoltaire* de la Arad. În ciuda aparențelor, filmul *noir* nu aparține unui *genre*, ci e o aglutinare comercială a mai multora, și pe cât de esențiali sunt tehnicienii de lumini, inginerii de sunet, scenografii, mașiniștii și editorii de imagine într-un asemenea film, pe atât de importantă, și tipică pentru el, e ceea ce s-ar putea numi „stilistica medială" a lui *reVoltaire*. Unu: *the night-for-night shooting* cu pistoale, perdele care flutură în întuneric, taxiuri tăcute, pahare cu whiskey, bărbați în costum care vorbesc răstit și egal, bărbătește. Doi: un *black box* imersiv, cu lămpi colorate și printuri fluorescente, acomodat într-o sală neverosimilă care încheie, sau deschide, parcursul unor tradiționale *white cube*-uri pline cu artă plastică românească, ca într-un tipic muzeu de artă. Trei: *the lone male hero,* detectivul macho care vorbește dur, pe față, și râde ștrengărește când are un pistol, de fapt două pistoale îndreptate spre el, dinspre două fire narative diferite, dar pe care el le domină sportiv, cu pălăria pe cap: enigma tenebroasă a micuței statuete malteze și minciunile delicios de perfide ale inevitabilei și (aproape) fatalei domnișoare O'Shaughnessy. Masculul Sam Spade la biroul său de investigații – pe cont propriu, firește – și Esoth Eric în decor *noirish*-magenta la Arad.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-3 *The Malcon Tese*, film experimental, hdv, a/n, 10', remix de reVoltaire Pirate Broadcasting, 2013.

2

3

Pictura *Discovery* sau lecţia de fizică a lui Ştefan Ungureanu

1

Mehr Licht
Ştefan Ungureanu
curator: Dan Popescu
H'art Gallery, Bucureşti
4-18 octombrie 2013

text de **SIMONA VILĂU**

Pictura sobră, realizată conştiincios, pe suprafeţe mari, cu subiecte complicate şi ermetice caracterizează într-o oarecare măsură discursurile tinerilor artişti afirmaţi spre finalul decadei 2000. Dublată şi stârnită de pictura congenerilor din Şcoala de la Cluj, manifestările lor au caracter sporadic şi programatic. Se întâmplă la interval regulate şi au caracter proclamator. Dincolo de componenta declarativă şi de invitaţia adresată celorlalţi – publicului, de a face o incursiune şi de a înţelege ce anume declanşează asemenea subiecte şi preocupări, arta „douămiiştilor târzii", ca să mă exprim într-un dulce stil consacrat, este un melanj straniu de conceptualism transpus formal în materie. Cu alte cuvinte, aşa ar putea arăta – ca variantă didactică şi programatică – pictura după plină epocă conceptuală. Deşi avem toate semnalele că e mai veche de atât – rapelul umanist, pe alocuri romantic, componenta profund descriptivă, figurativă, preocuparea pentru corpuri, pentru volumetrie şi culoare locală – totuşi este ceva care ne împiedică să o clasăm într-un album clasic. Apare criza, această „gripă" ideatică ce cuprinde lumea artistică din senin şi cu regularitate, vie de când lumea. După un asemenea episod, lucrurile care păreau că au structură şi fundamente nu mai sunt la fel, încep să se clatine ca după cutremur. Ironia face ca Ştefan Ungureanu să picteze chiar asemenea episoade. Senzaţia pe care am avut-o în expoziţia de la galeria H'art a fost că privesc cadre dintr-un film documentar premiat. Şi pentru că nu mă pricep la fizică, am dat să citesc textul curatorului Dan Popescu, pe care l-am regăsit mult mai bulversat ca mine. Dan Popescu a devenit scriitor de ficţiune şi a realizat o frumoasă naraţiune despre după-amiaza unui profesor de fizică, o după-amiază pusă la îndoială de miracol. Miracolul, inexplicabilul sunt pură ştiinţă, iar dacă stăm să le analizăm, fie vom crea o formulă fără corp palpabil, fie vom naviga prin munţi psihedelici de gunoaie cu miros de trandafiri bulgăreşti.

2

3

Pe lângă acest excurs scriitoricesc adiacent, care vine și îngroașă capacitatea de persuasiune a imaginilor, pictura rămâne principala carte de vizită a autorului. Seria de lucrări cu martorii istoriei (seriile *Witnessing*), ca să le spunem așa, datează din 2010 sau mai devreme, an în care artistul, împreună cu colegii săi, George Anghelescu și Adrian Preda, mi-au propus să dăm formă unui grup, să coagulăm niște preocupări diverse sub umbrela unei expoziții care s-a intitulat, sugestiv și într-un limbaj internațional – *Figure In, Figure Out*. Cu toate neajunsurile și subiectivismele de rigoare, expoziția a reușit să (re)lanseze douăzeci și două de nume deosebit de active local și în afara granițelor, atunci și acum, dintre care îi amintesc pe Lea Rasovszky, Codruța Cernea, Traian Boldea, Mihail Coșulețu, Adrian Popescu, Ioana Ursa, Irina Broboană etc. Cercetările lui Ștefan Ungureanu (n. 1984) de până în 2010 se orientau în jurul ilustrației, colajului și cărții-obiect, el fiind, alături de colegele sale Ioana Ursa sau Amalia Dulhan, unul dintre cei mai dăruiți membri ai Clubului Ilustratorilor condus de artista și profesoara Stela Lie. Ulterior, s-a dedicat exclusiv picturii și asamblajelor, cartea devenind materie inclusă în lucrare, nu lucrare în sine. Teoria și tehnologia au devenit sursele principale de inspirație, atât ca subiect, cât și ca material de lucru. Picturile sale „arheologice", în care găsești orice, de la texturi cauciucate până la rotițe, mecanisme, secțiuni prin cartea de telefon sau capsule din plastic, stratifică ideile în modul cel mai fizic cu putință. Istoria e văzută în rupturi, în falii telurice, nu în suprapuneri firești. Iar miracolul aparițiilor, exploziilor, sau gropilor într-o arenă plină, blochează în compozițiile de pe pânze, preț de câteva secunde, zâmbetul, căscatul și grimasele unei audiențe severe, culeasă ironic din congresele de maximă importanță ale istoriei recente.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Ștefan Ungureanu – *Explosion I,* 2013, tehnică mixtă pe pânză, 70 x 100 cm
2 - Ștefan Ungureanu – *Explosion II,* 2013, tehnică mixtă pe pânză, 70 x 100 cm
3 - Ștefan Ungureanu – *Proceed in an Orderly Fashion,* 2013, acrilic pe pânză, 150 x 200 cm
4 - Ștefan Ungureanu – *Cube in Cleanroom*, 2013, acrilic pe pânză, 50 x 70 cm
5 - Ștefan Ungureanu – *Preparing Noise for the System*, 2013, acrilic pe pânză, 50 x 70 cm

4

5

Afluenţa clasei muncitoare de la diferenţiere la colectivism
(Despre modă şi politica esteticii)

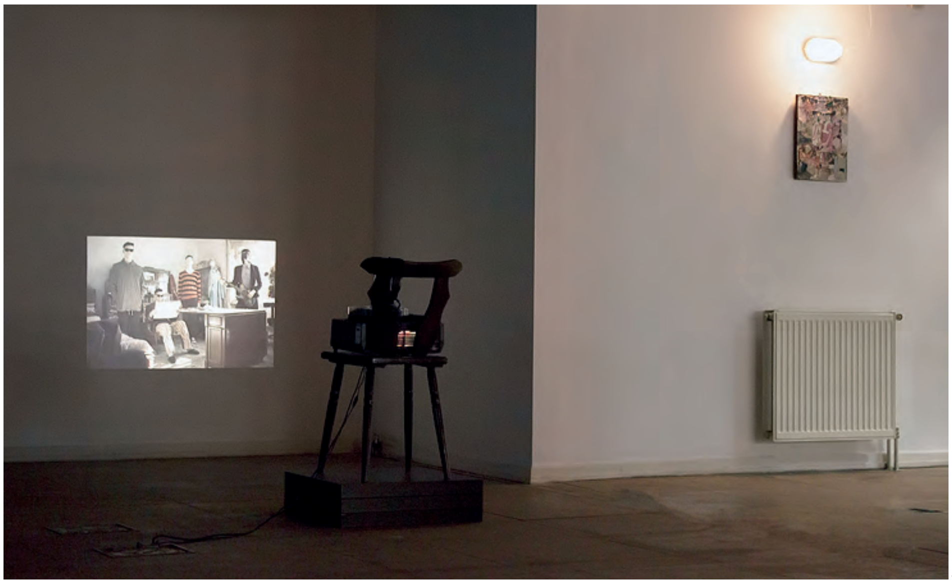
1

Afluenţa clasei muncitoare de la diferenţiere la colectivism (Despre modă şi politica esteticii)
curator: Răzvan Ion
Centrul pentru artă şi cultură contemporană PAVILION, Bucureşti
10 octombrie 2013 – 14 februarie 2014

text de **DIANA URSAN**

Proiectul *Afluența clasei muncitoare de la diferențiere la colectivism (Despre modă și politica esteticii)*, conceput de Răzvan Ion și expus la Centrul pentru artă și cultură contemporană PAVILION, în perioada 10 octombrie 2013 – 14 februarie 2014, se distinge la nivelul scenei artistice locale prin impecabilele conexiuni dintre discurs și obiect, dintre concept și imagine. Curatorul Răzvan Ion juxtapune un substanțial conținut teoretic – textul său curatorial în care analizează conjuncțiile dintre modernitate, identitate, individ, masă și modă – unei selecții cel puțin eteroclite de artiști – din generații, areale culturale și geografice diferite, cu gesturi și practici artistice variate. Opțiunile creative operate atestă la nivel material teoriile interogate în mai-mult-decât-eseul curatorial semnat de Răzvan Ion. Tinerii artiști din București, Iași și Cluj, alături de reprezentanți ai artei contemporane internaționale, arată la nivel micro efectele modei – ca unealtă a consumerismului sau ca obicei atemporal – asupra relației dintre sine și auto-(re)prezentare, la nivel macro mutarea idealurilor moderne (ratate) din regimul istoriei și al politicii în cel al esteticii.
Adiacent miezului său teoretic, expunerea în sine are o puternică miză estetică, atât pe plan conceptual, asumată explicit în subtitlu, cât și prin învelișul său vizual. Într-un spațiu larg, ale cărui margini se dizolvă în proiecții video și film, ritmat de stâlpi groși care direcționează privirea, actualul sediu al centrului PAVILION re-creează într-o clădire de patrimoniu aura hibridă specifică galeriilor și centrelor culturale internaționale, acel ceva între hală industrială și *white cube* aseptic. Expunerea alternează instalațiile, obiectele găsite și resemnificate, proiecțiile de film și video, ca unități discursive singulare și totodată tributare unei viziuni sinergetice.
Deși plasată la intrarea în expoziție, lucrarea *Gringo* a lui Radu Nițescu – poezie scrisă și colată circular pe stâlp – riscă să treacă inițial neobservată în favoarea irezistibilei oglindiri dintre instalația Marinei Albu – *Ditto – Noaptea suntem toți la fel* – și șiragul de becuri luminoase marca Félix Gonzáles-Torres. *Untitled* –

2


3

Last Light se instaurează ca o spirală interminabilă ce punctează în spațiu bucăți de timp menite să treacă, deschise totodată regenerării perpetue (conform indicațiilor postume ale artistului, elementele consumate ale unei instalații se înlocuiesc).
Noaptea suntem toți la fel pune subiectul în fața propriei reflexii, a propriei lui măști – sau persona, în termenii Marinei Albu – și îl obligă să se confrunte cu alegerile sale identitare. Instalația-oglindă sugerează promisiunea unui întuneric – atât fizic, cât și simbolic – egalizator, care îi permite individului să-și acceseze sinele primar, neafectat de coduri și interfețe protectoare. Lucrarea Marinei Albu este precedată de altă noapte, una de *Bayram*, documentare fotografică a reînscenării unei probabile petreceri comuniste de către Andu Simion, în spiritul post-memoriei generației de tineri români ostalgici.
Un loc special în secvențialitatea expozițională îl ocupă filmul documentar *Wildness* realizat de artistul american Wu Tsang despre Silver Platter – un bar, insulă a comunității gay și trans din Los Angeles – analizând țesăturile fine dintre construcție identitară, marginalitate, discriminare și gentrificare. În pandant este plasată instalația *Fără titlu* asamblată de Cosmin Grădinariu pornind de la fotografia unei *pin-up girl* ca menajeră, cu trimiteri la preferințele noilor îmbogățiți locali.

Un alt *highlight* al expoziției este prezența lui Vladislav Mamyshev cu un material video mai puțin cunoscut, *Cafe Elefant*, hipnotizant prin jocul expresiv de identități și măști al artistului. Prin scurtmetrajul lui Corneliu Porumboiu, *Călătorie la oraș* se produce (din nou) mutarea atenției pe contextul local, pe peisajul haotico-dezolant al satului post-comunist, populat de personaje și situații absurde. Absurdul face și tema lucrării *Centro di permanenza temporanea* a artistului de origine albaneză Adrian Paci, care exprimă succint și esențializat incertitudinea și instabilitatea statutului de imigrant.
Figura hipsterului – dandy contemporan care dejoacă, ducând la extrem, mecanismele și strategiile modei – descrisă de Răzvan Ion în textul său curatorial este sugerată de instalația lui Gergo Horváth, – *some kind of mental decay* –. Prin lucrarea Mariei Balea, *Working Class Heroes*, se realizează trecerea de la eroii contemporani la cei moderni, ilustrând efectele secundare ale afluenței clasei muncitoare și imaginarul erotic al acesteia.
Expoziția de la centrul PAVILION transmite eficient statutul ambiguu al omului contemporan, care pendulează între tendințele de uniformizare ale culturii de masă și nevoia de a se remarca, devenită ea însăși imperativ al societăților capitaliste târzii și, mai ales, al industriilor creative.

CAPTIONS:

1 - Installation view from the exhibition *The Affluence of the Working Class Differentiation to Collectivism (On Fashion and the Politics of Aesthetics)* curated by Răzvan Ion at Pavilion, Bucharest. Here: Radu Nițescu (*Gringo*, poetry written with black fineliner on the wall, book pages, variable dimensions, 2013), Félix González-Torres (*Untitled-Last Light*, 24 matte light bulbs, electrical cable, dimmer switch, variable dimensions, 1993), Marina Albu (*Ditto – At Night We Are All The Same*, 2,43 x 1,31 m, PMMA metal-faced plexiglas, 2013), Wu Tsang (*Wildness*, documentary, film, 75 min., 2012), Cosmin Grădinariu (*Untitled-framed photo of a pin-up girl as a housekeeper*, installation with wooden photo frame, black and white found photograph, wooden plinth, price label, variable dimensions, 2012), Vladislav Mamyshev (*Cafe Elefant*, video, black and white, sound, 2'45", 2008). Courtesy of www.pavilioncenter.ro and the artists.

2 - Installation view from the exhibition *The Affluence of the Working Class from Differentiation to Collectivism (On Fashion and the Politics of Aesthetics)* curated by Răzvan Ion at Pavilion, Bucharest. Here: Andu Simion (*Bayram*, photo installation, chromatone, 12 wood frames 10x15 cm, 2012), Félix González-Torres (*Untitled-Last Light*, 24 matte light bulbs, electrical cable, dimmer switch, variable dimensions, 1993), Marina Albu (*Ditto – At Night We Are All The Same*, 2,43 x 1,31 m, PMMA metal-faced plexiglas, 2013). Courtesy of www.pavilioncenter.ro and the artists.

3 - Installation view from the exhibition *The Affluence of the Working Class from Differentiation to Collectivism (On Fashion and the Politics of Aesthetics)* curated by Răzvan Ion at Pavilion, Bucharest. Here: Gergo Horváth (*– some kind of mental decay –*, installation with sound 5'26" on loop, chair, slide projection, variable dimension, 2011), Maria Balea (*Working Class Heroes*, collage of found photographs, found wooden base, industrial lamp, heater, 2012). Courtesy of www.pavilioncenter.ro and the artists.

4 - Installation view from the exhibition *The Affluence of the Working Class from Differentiation to Collectivism (On Fashion and the Politics of Aesthetics)* curated by Răzvan Ion at Pavilion, Bucharest. Here: Félix González-Torres (*Untitled-Last Light*, 24 matte light bulbs, electrical cable, dimmer switch, variable dimensions, 1993), Vladislav Mamyshev (*Cafe Elefant*, video, black and white, sound, 2'45", 2008), Corneliu Porumboiu (*A trip to the city*, short film, 19 min., 2003), Adrian Paci (*Centro di permanenza temporanea*, video, colour, sound,5'30", 2007). Courtesy of www.pavilioncenter.ro and the artists.

5 - Installation view from the exhibition *The Affluence of the Working Class from Differentiation to Collectivism (On Fashion and the Politics of Aesthetics)* curated by Răzvan Ion at Pavilion, Bucharest. Here: Félix González-Torres (*Untitled-Last Light*, 24 matte light bulbs, electrical cable, dimmer switch, 1993), Wu Tsang (*Wildness*, documentary, film, 75 min., 2012), Cosmin Grădinariu (*Untitled-framed photo of a pin-up girl as a housekeeper*, installation with wooden photo frame, black and white found photograph, wooden plinth, price label, variable dimension, 2012). Courtesy of www.pavilioncenter.ro and the artists.

4

5

Dan Acostioaei: O furtună într-un pahar cu apă

Cine seamănă vânt
Dan Acostioaei,
Galeriile Theodor Pallady, Iași
11 octombrie – 19 noiembrie, 2013

text de **CRISTIAN NAE**

1

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *What goes around*, video, blue ray, 15'56'', 2011

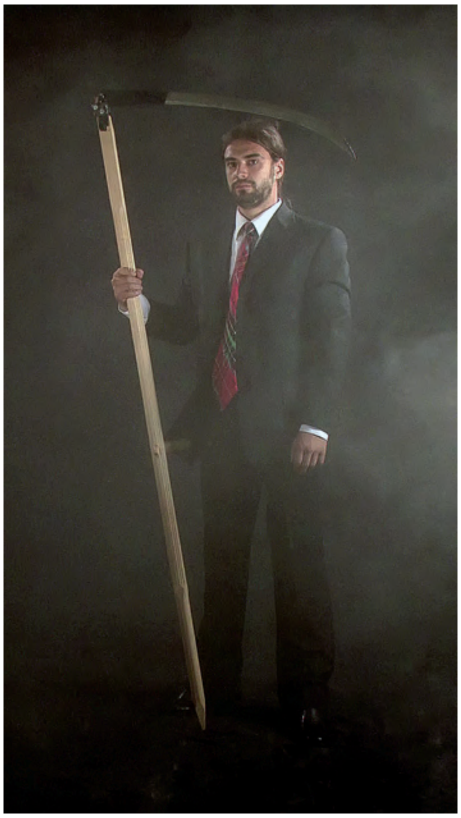
Seria *Mist*, BluRay videos, (loop), color, no sound, 4 channel video installation, 2011
2, 3 - Number 1, 2010 (Iron Mist), 50”
4, 5 - Number 2, 2010 (Incense Mist), 50”
6, 7 - Number 3, 2010 (Flood Mist), 50”
8, 9 - Number 4, 2010 (Hay Mist), 1'40”

Cine seamănă vânt culege furtună. Sau cel puțin, astfel ne spune proverbul. Cine este însă cel îndreptățit să judece consecințele faptelor noastre cotidiene și mai ales, să ofere inexorabile sentințe cu imparțialitate? Și ce rol joacă artistul în acest mecanism al reprezentării colective? Care sunt limitele în care artistul de astăzi mai poate pretinde a transforma societatea, fără a cădea în derizoriul sentențiozității specifice intelectualului emancipat și fără a sucomba patosului revoluționar specific avangardelor de la începutul secolului trecut? Acestea par a fi unele dintre întrebările pe care le ridică expoziția personală a artistului contemporan ieșean Dan Acostioaei, deschisă recent la galeriile Theodor Pallady din Iași. Este limpede că, în urma criticilor de orientare post-colonială și feministă, precum și a celor care au căutat să revizuiască erorile marxismului inițial, poziția actuală a artistului angajat nu mai poate fi cea a judecătorului imparțial, nici a artistului iluminat, ci a celui pentru care critica socială echivalează cu însăși chestionarea limitelor reprezentărilor noastre. Deloc comodă, expoziția propusă de Dan Acostioaei și curatoriată de artistul însuși nu doar că pretinde un angajament civic, deopotrivă etic și politic, artistului actual, dar instigă de asemenea la asumarea unei poziții explicite cu privire la ceea ce ne înconjoară din partea tuturor celor care intră în contact cu operele sale.
Expusă pentru prima dată publicului ieșean, seria de lucrări ale artistului produse în ultimii doi ani are efectul salutar de a deconcerta „iubitorii de artă” locali, continuând seria de investigații ale derapajelor și decalajelor inerente societății post-socialiste. Prezența sa în Galeriile Theodor Palady este cu atât mai importantă cu cât, deși a beneficiat de-a lungul timpului de expoziții realizate în prestigioase instituții de artă europene precum ZKM din Karlsruhe, Muzeul Reina Sofia din Madrid sau Tate Modern din Londra, Dan Acostioaei a fost rareori expus în Iași, cu excepția Galeriei Vector în perioada în care aceasta a fost activă. Imaginile expuse pot deconcerta și prin simplitatea mijloacelor de expresie artistică, exploatate minimal pentru a construi reprezentări teatrale stilizate ale unor acțiuni simbolice, plasate în contexte stranii, incerte, care le accentuează artificialitatea.
Asemenea unui barometru, Dan Acostioaei măsoară presiunea conștiinței civice, deconspirând mecanismele simple, uneori brutale, prin intermediul cărora eroziunea instituțiilor statutului de drept conduce la alienarea individului și la destrămarea țesutului social. Cu pretinsă sentențiozitate, în lucrări simple, de factură iconoclastă, precum *Sentință* sau *Proces*, artistul restabilește fictional și retrospectiv dreptatea, reașezând în matcă timpul istoric zbuciumat în care ne situăm din perspectiva consecințelor faptelor cu însemnătate publică și a asumării responsabilității. De altfel, fără a fi captivă iluziei potrivit căreia artistul social angajat ar mai putea astăzi transforma societatea în mod radical, practica artistică a lui Dan Acostioaei acționează la nivelul reprezentărilor noastre morale, pretinzând faptul că tarele de comportament care au condus la starea critică a națiunii, bântuită de corupție și nesiguranță, măcinată de conflicte pentru putere deopotrivă brutale și cinice, de impostură și aroganță, își au originile într-o repetată neasumare a responsabilității colective.
Reprezentări video precum *Alien Ties* asumă punctul de vedere al unui extraterestru care vizitează pământul, descoperind o lume decrepită, în care utopia modernității socialiste a fost înlocuită cu incertitudinea iar funcția artei este pusă sub semnul întrebării. Întâlnim de asemenea creionat un spațiu simbolic în care instituțiile în care Românii au cea mai mare încredere, precum biserica, sunt osificate în ritualuri executate mecanic, camuflând adeseori interese economice oneroase și producând fetișizări dogmatice ale unor comportamente uzuale. Acțiunile simple ale personajelor creionate de artistul ieșean frizează absurdul prin atitudinea imperturbabilă cu care își execută sarcinile.
Aceasta ar putea reprezenta, de altfel, și

3

4

6


8

modalitatea în care Dan Acostioaei înțelege angajamentul social în arta contemporană - termen prin care se poate înțelege, de fapt, nu atât un anumit stil artistic, cât o atentă examinare a prezentului imediat și a condiției sale istorice în lumina unor problematici actuale. Fără a pretinde că rolul emancipator al artei poate fi mai mult decât acela, modest, dar esențial, de a incomoda privitorii, tulburând certitudinile mentale confortabile în care ne situăm cel mai adesea, arta lui Dan Acostioaei nu pretinde a stârni mai mult decât o furtună într-un pahar de apă.
Cu alte cuvinte, efectele discursului său nu vizează a depăși granițele instituției artistice în care este produs. Însă ea exprimă convingerea potrivit căreia a schimba reprezentările comune despre lume prin expunerea repetată la acest tip de artă înseamnă, în cele din urmă, a aduna aceste energii individuale într-o acțiune civică mai cuprinzătoare. Iar ultimele evenimente din România, marcate de proteste de amploare care au reușit să impună opinia celor mulți și neînsemnați, par, cel puțin pentru moment, a-i confirma convingerile.

5

7

9

Pulsul ceramicii contemporane internaţionale

1

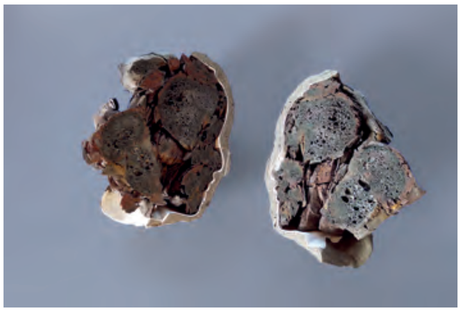
CERAMICA
curatori: Cristina Popescu Russu, Georgiana Cozma
Galeria Galateea, Bucureşti
7 octombrie – 15 noiembrie 2013

text de **RALUCA BĂLOIU**

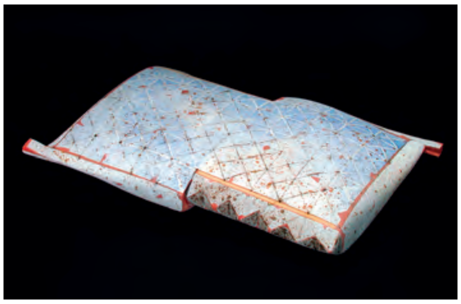
Singura galerie de ceramică din România se află la cea de-a treia expoziție internațională, deși a fost redefinită în actuala formulă de numai doi ani. Inițiativa aparține Cristinei Popescu Russu și Georgianei Cozma. Dacă expozițiile anterioare familiarizau publicul cu tendințele contemporane în ceramică, aducând un suflu nou, acum sunt reunite nume mari ale scenei internaționale, luându-se pulsul ceramicii contemporane.
Câteva linii majore definesc ansamblul expozițional: figurativul elansat spre abstractizare, metaforizat și evocativ, iar în contrapondere, conceptualul senzitiv și reflexiv.
Cu încărcătură spirituală și culturală, figurativul conturează lucrările Máriei Garzuly Geszler. Pe forma robustă, artista schițează fragil trăsăturile delicate ale personajelor care, după un ultim finisaj, devin suportul jurnalelor sale inscripționate.
Suprafața porțelanului susține suprapuneri de imagini, texte și simboluri culturale, trecute prin filtrul propriu. Astfel de imagini – preluate dintr-o arhivă personală a memoriei – se regăsesc și în alt material, asemenea gresiei în care lucrează Adela Bonaț. Tânăra ceramistă transpune în straturi suprapuse memoria afectivă, senzitivă și reflexivă, amintind de palimpsest. Ea investește lucrările cu energia lapidară a stampei japoneze, dar și cu seva propriului muzeu imaginar. Păstrând aceeași încărcătură eclectică (de afectiv, senzitiv și reflexiv imaginar), Daphné Corregan filtrează informația și senzația până cand ajunge la idee, iar de acolo, doar un pas mai desparte transpunerea conceptului într-o formă minimalistă. Alăturări inopinate de materiale și stil vin să completeze lucrările artistei de origine americană. Melanjul între forma compactă, epurată de detaliu și cea decorativă, cu arabescuri, traduce un mesaj conceptual, care nu face tabula rasa cu *background*-ul istoric, artistic și cultural, ci dimpotrivă, îl ia ca aliat pentru a sonda contextul actual.
Juxtapunerilor imaginare și culturale li se alătură experimentul, conturând lucrările clujeanului Titu Toncian.
Spontaneitatea este asemenea unui *deus ex machina* care acordă o notă firească metaforelor arheologizate și conceptualizate ale propriei geografii subiective: „imagini sitate", „memoriile locului", „charta mundo", „mappa mundo" etc. Pe spontaneitatea formei mizează și Jindra Viková, îmbinând porțelanul cu cablul metalic. Ceramista cehă resuscitează astfel chipuri depozitate în osuarul memoriei. Îmbinarea dintre figurativ și psihologic are un impact puternic asupra privitorului, în lucrările ceramistei de origine americană, Heidi Preuss Grew. Ea investește personajele animaliere cu stări psihologice sau patologice, dezvăluind astfel laturi ascunse ale personalității umane. Tot în sfera ceramicii figurative se înscriu și lucrările ceramistei croate Soic Stebih Blazenka, care ne aduce în atenție chipuri metamorfozate. Pe un filon conceptual, Georgiana Cozma aduce în discuție limitele personale în societatea contemporană. Atitudinea și limbajul mecanic, rezultat al tehnologizării masive și al societății de consum, sunt împreună chei de descifrare a mesajului cu sevă activistă.
Rămânând în sfera ceramicii conceptuale, dar cu foarte puține reminiscențe figurative și cu accentul pe abstractizare, austriaca Regina Heinz creează geometrii organice. Suprafețele lucrărilor sale, cu un design precis, sunt inspirate de paternuri de lumină și umbră, din arhitectura modernă sau din reliefurile montane.
Tot în aria formei matematice se înscrie și compoziția sculpturală a irlandezului Michael Moore. Structuri tectonice conturează forma, înglobând într-un monolit fluența organicului și aritmetica arhitecturală.
În lucrările francezului Jacques Kaufmann, compozițiile matematice se restructurează în energia materialului. Acesta este punctul de plecare pentru chestionarea limitelor materialului în raport cu forma reprezentată.
Conform principiilor artistului, imaginarul

2

3



4



5

rezidă în calitățile materialului, în lăuntrul căruia el descoperă surse inepuizabile de energie. Tot pe un filon energetic, care transcende calitățile materialului ceramic ca materie primordială, Simona Tănăsescu aduce metafizicul în prim-plan. Conceptuală, eliberată de figurativ și decorativ, forma poartă pecetea lapidară a monadelor arhetipale. Sub primatul despovărat de narativ, transparența porțelanului face ca lumina să sporească expresivitatea lucrării lui Vasile Cercel. Sub influența principiilor japoneze făuritoare de energii, instalațiile ceramistului se transformă în veritabile generatoare de energie pozitivă.

Având ca punct de plecare tehnica japoneză raku, austriacul Roland Summer sintetizează limbaje estetice și formale care au aparținut diferitelor culturi. Cu accent pe decorativul evocativ, cultural sau senzitiv, Cristina Bolborea repereazâ tradițiile (fie ele românești sau orientale) și le sintetizează în expresii plastice figurative. Structuri energetice înglobate în forme organice sunt prezente în lucrările ceramistei israelience Ester Beck și ale finlandezei Johanna Rytkölä.

Selecția de la Galateea poziționează galeria pe harta internațională și deschide gustul colecționarilor pentru ceramică.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Daphné Corregan, *Tête a tête*, lut, tehnica Raku, ardere la 10200C, lut roșu gravat, modelaj, 2009
2 - Ester Beck, *Vânt din Negev*, ceramică neagră, porțelan, gresie colorată, 2012
3 - Adela Bonaț, *Manuscris*, gresie neglazurată, 2013
4 - Jacques Kaufmann, *Tăiere*, materiale presate în formă, 2009
5 - Regina Heinz, *Viziune dublă*, gresie, modelaj, straturi de glazuri cu litiu, oxizi, pigmenți, 2012
Courtesy: Galeria Galateea

Current trends in international contemporary ceramics

CERAMICA
Curators: Cristina Popescu Russu, Georgiana Cozma
Galateea Gallery, Bucharest
7 October – 15 November 2013

text by RALUCA BĂLOIU

The only ceramics gallery in Romania, Galateea in Bucarest, organized its third international exhibition, despite the fact it has been redefined in its actual format only two years ago. This initiative belongs to the ceramic artists Cristina Popescu Russu and Georgiana Cozma. If the two previous exhibitions familiarized the public with contemporary trends in ceramics, this third one brought now famous names in contemporary ceramics in order to illustrate new current trends of this art. Some major features define the exhibits: the figurative reaching the abstract, the metaphor and the evocative, and as a counterweight, the sensitive and reflexive conceptualism. Full of spiritual and cultural influences, the figurative shapes the works of Mária Garzuly Geszler. On the robust form, the artist gently outlines the delicate features of the characters who, after a last finishing, become the support of her inscripted-in-clay journals. The porcelain's surface supports overlapping images, texts and cultural symbols, which are filtered by the artist. Images extracted from a personal archive of memory are also to be found in another material, the sandstone, Adela Bonaț works with. The young ceramist transposes the emotional, sensitive, and reflexive memory in overlapping layers, reminding us of the palimpsest. She adds to her works the lapidary energy of the Japanese print, but also the vigor of her own "imaginary museum". Keeping the same eclectic atmosphere (emotional, sensitive, and reflexive imaginary), Daphné Corregan filters the information and the sensation until they become ideas, and afterwards there is only one step to the transposition of the concept in a minimalist form. Unforeseen, rich combinations of materials and styles complete the works of this American artist. The mixture between the compact form lacking details and the decorative one full of arabesques translates a conceptual message which does not make tabula rasa with our historical, artistic and cultural background, on the contrary becomes the ally of the artist in order to express the current context. Experiment is added to imaginary and cultural juxtapositions, shaping the works of Titu Toncian, an artist from Cluj. Spontaneity is like a "Deus ex machina" which offers a natural feeling to archeological and conceptualized metaphors of his own subjective geography: "filtered images", "memories of the place", "charta mundo", "mappa mundo" etc. Jindra Viková also uses the spontaneity of the form by mixing porcelain with metallic cable. The Czech ceramist thus resuscitates human faces kept in the memory's graveyard. The combination between the figurative and the psychological has a great impact on the viewer in the works of the American ceramist Heidi Preuss Grew. She endows the animals with psychological or pathological states, thus disclosing hidden sides of the human personality. Figurative ceramics are also the works of the Croatian ceramist Soic Stebih Blazenka, who brings to our attention metamorphosed faces. In a conceptual manner, Georgiana Cozma talks about personal limits in the contemporary society. The mechanical attitude and language, a result of massive industrialization and of consumption society are keys for decoding her activist-like message. Also in the area of conceptual ceramics, but with very few figurative reminiscences and an emphasis on abstractions, the Austrian artist Regina Heinz creates organic geometries. The surfaces of her works, with a precise design, are inspired by light and shadow patterns, by modern architecture or mountain landscapes. The sculptural composition of the Irish artist Michael Moore can also be included in the area of mathematical form. Tectonic structures shape the form, integrating in a monolith the fluency of the organic and the architectural arithmetic. Mathematical compositions are restructured in the material's energy in the works of the French artist Jacques Kaufmann. This is the starting point for questioning the limits of the material in relation to the represented form. According to the artist's principles, the imaginary exists in the material's qualities where it can disclosure unexhausted energy sources. Also on an energetic background which surpasses the qualities of the ceramic material as primary matter, Simona Tănăsescu brings the metaphysical to the fore. Conceptual, freed from the figurative and the decorative, the form bears the lapidary stamp of archetypal monads. Deprived of the narrative, the porcelain's transparency makes light enhance the expressiveness of Vasile Cercel's work. Under the influence of Japanese principles which generate energies, the ceramist's installations turn into real generators of positive energy. Influenced by the Japanese technique of raku, the Austrian artist Roland Summer synthesizes esthetic and formal languages which belonged to various cultures. With an emphasis on the evocative decorative-cultural or sensitive, Cristina Bolborea spots traditions (either Romanian or Oriental) and synthesizes them in figurative ceramic expressions. Energetic structures embedded in organic forms are present in the works of the Israeli artist Ester Beck and of the Finnish artist Johanna Rytkölä. The excellent selection of this exhibition places the Galateea gallery in Bucharest on the international map of ceramics. It starts to feed the collectors' appetite for this fragile but more and more experimentally-oriented art. (*Translated by Andreea Stoian)*

Combinatul Fondului Plastic intră în circuitul expoziţional internaţional

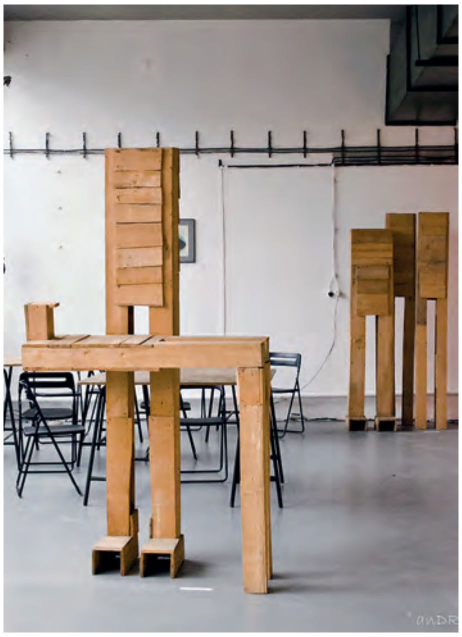
Expoziţia Sculptura/Arhitectura

1

Florin Toma, redactor *Viața Românească*

În loc de șapou: „Embrionul unei intersecții semantice între sculptură și arhitectură (adică transpoziția unei schițe de proiect arhitectural în planul sculpturii) a apărut în anul 2007, printr-o interesantă și provocatoare expoziție la „Simeza”, unde au expus Ovidiu Maitec, Liviu Russu, Ovidiu Apetrei și familia Zidaru (Marian împreună cu Victoria). (…)
Inițiatorii proiectului – Victoria și Marian Zidaru, Cristiana și Liviu Russu, arh. Ovidiu Apetrei, arh. Șerban Sturdza și arh. Bogdan Fezi – l-au conceput pe mai multe paliere. Primul, expoziția permanentă de sculptură, deschisă în spațiul vechii Tipografii a Combinatului și care va ființa pe termen lung, generând substanța viitorului muzeu.
Al doilea, workshop-ul (coordonat de arh.asist.univ Radu Negoiță) ce a avut ca temă Muzeul de Artă Modernă și Contemporană și s-a desfășurat între 1 și 12 octombrie, pentru ca, apoi, între 12 și 30 octombrie, cele mai bune lucrări realizate să fie incluse în spațiul expozițional, spre a intra în patrimoniul viitorului muzeu. Iar, al treilea, *event*-ul în sine, cu împrejurările sale provocatoare și interesante, însemnând prelegeri, conferințe, proiecții de film, concerte (adică exact ceea ce, dacă vă mai amintiți, limbajul de lemn de esență tare culturală – pe care, din păcate, îl mai întâlnim și azi, în zonele crepusculare ale media – numea, în vremurile de tristă amintire: „ciclu de manifestări”!!).
Varietate și noutate. Unic și irepetabil. Valoare și îndrăzneală. Rațional și pătimaș. Acestea ar fi putut fi logo-urile sub simbologia profundă a cărora, timp de o lună, a funcționat această inițiativă mai mult decât surprinzătoare (am fi putut spune, perfect legitim, halucinantă, în condițiile de peisaj lunar – decor poate pentru un film suprarealist – în care se găsește acum Combinatul Fondului Plastic al UAP!).
Nu doar prin recâștigarea și igienizarea incredibilă, prin eforturi uriașe, a unui spațiu expozițional generos (de care au beneficiat lucrările marilor artiști: Paul Neagu, Ovidiu Maitec, Peter Jacobi, Napoleon Tiron, Mircea Roman, Liviu Russu, Marian Zidaru, Alexandru Păsat și Titi Ceară; sau Dan Perjovschi, cu ale sale mereu inteligente *graffiti*-uri ce au umplut un perete întreg!). Ci și prin amploarea și originalitatea întâmplărilor petrecute aici: de la conferințele arhitecților Șerban Sturdza, Șerban Țigănaș (președintele Ordinului Arhitecților din România), Marius Marcu Lapadat, decan al Facultății de Arhitectură de Interior din UAUIM, Anca Cioarec sau proiecțiile de artă digitală ale arh. Andrei Ivănescu și dr.ing. Virgil Ilian, până la prelegerile invitaților din Germania (Corina Gertz – artist vizual, Peter Jacobi – artist plastic și regizoarea Gudrun Teich, care a asistat la proiecția filmului său „Insel am Rhein”) sau concertul de toacă, susținut – la binecunoscuta instalație a lui Marian Zidaru – de către nu mai puțin faimosul muzician Ovidiu Lipan Țăndărică. Intențiile inițiatorilor proiectatei bienale (…) nu se opresc aici. Ei doresc, pe de o parte, atragerea instituțiilor de profil internaționale, iar, pe de altă parte, ca MAMC (Muzeul de Artă Modernă Contemporană) să devină o componentă a unui viitor Centru Internațional al Artelor Vizuale.”

2


3

Cristina Popescu Russu, Vicepreşedinte UAP din România, ceramist

Ideea Centrului Internaţional al Artelor Vizuale, care ar redefini vizual Combinatul Fondului Plastic (CFP), s-a născut în 2008 când a început colaborarea Uniunii Artiştilor Plastici (UAP) din România cu importanta firmă internaţională de consultanţă management, McKinsey& Company. Firma, având contribuţii semnificative şi în domeniul cultural, s-a implicat mult în analiza şi stabilirea unei strategii pentru acest proiect. Din nefericire în acel moment nu existau toate coordonatele de eligibilitate pentru ca UAP/CFP să participe la proiecte cu finanţare europeană.
Prin urmare, 2008 a fost anul în care, pentru pasiunea implicării în proiect, am fost aleasă în conducerea UAP, dar şi anul în care s-au făcut cele mai multe eforturi pentru stabilirea dreptului proprietăţii UAP, realizat abia în 2009. Din acest moment, au existat nenumărate etape de lucru: corespondenţe cu managerii unor centre similare din Germania (realizate prin reconversia spaţiilor industriale), deplasări in Germania, solicitări de parteneriate şi colaborare cu OAR, PMB, Ministerul Dezvoltarii şi Turismului, contacte cu firme specializate în proiecte europene nerambursabile etc, care continuă şi astăzi.
Actuala conducere a UAP doreşte ca acest Centru să fie un loc de atracţie pentru Bucureşti, un spaţiu viu, o platformă interactivă care să includă pe lângă un Muzeu de Artă Modernă şi Contemporană, studiouri de creaţie, ateliere deschise de ceramică, sticlă, textile, de gravură şi design conceptual, săli de expoziţii, galerii de artă, artotecă, depozite de lucrări de artă – ca sursă pentru expoziţii temporare, bibliotecă, editură şi tipografie, o zonă rezidenţială pentru programele de mobilitate ale artiştilor etc.

Pentru acest eveniment, *Sculptura/Arhitectura*, am lansat un nou site: www.recombinat.ro
Evenimentul reprezintă reluarea la scară extinsă a iniţiativei din 2007 a sculptorilor Victoria şi Marian Zidaru, Liviu Russu şi arh. Ovidiu Apetrei, care au expus la galeria Simeza lucrări de sculptură şi proiecte de arhitectură virtuală inspirate de sculpturi. Ideea dlui arhitect Şerban Sturdza (cu care colaborăm de câţiva ani), de a deschide prin resurse proprii un spaţiu expoziţional în incinta CFP, ca fiind un pas către ceea ce dorim să fie acolo, a fost mobilul care a determinat realizarea acestui eveniment, *Sculptura/Arhitectura 2013*, în fosta noastră Tipografie. Iniţial ne-a descurajat această idee, pentru că sala trebuia reamanajată într-un timp relativ scurt, dar cu mare efort, cu entuziasm şi optimism, am ajuns la momentul 1 octombrie.
Iniţiatorii şi organizatorii acestei ediţii *Sculptura/Arhitectura 2013*, arh. Şerban Sturdza, Victoria şi Marian Zidaru, Liviu Russu şi cu mine, arh. Ovidiu Apetrei, arh. Bogdan Fezi, arh. Radu Negoiţă au conceput acţiunea din doi moduli: workshop şi expoziţie, cu invitaţi speciali: Dan Perjovschi, Ovidiu Lipan Ţăndarică şi evenimente conexe: conferinţe, concert de toacă, filme.
Am făcut un parteneriat cu Ordinul Arhitecţilor şi Uniunea Arhitecţilor din România, am găsit sponsori, persoane care s-au implicat voluntar, care au ne-au susţinut iniţiativa. Am identificat lucrările unui grup de sculptori care au avut pe parcursul vieţii acest concept, ca preocupare mai mult sau mai puţin continuă: Paul Neagu, Ovidiu Maitec, Peter Iacobi,

4

5

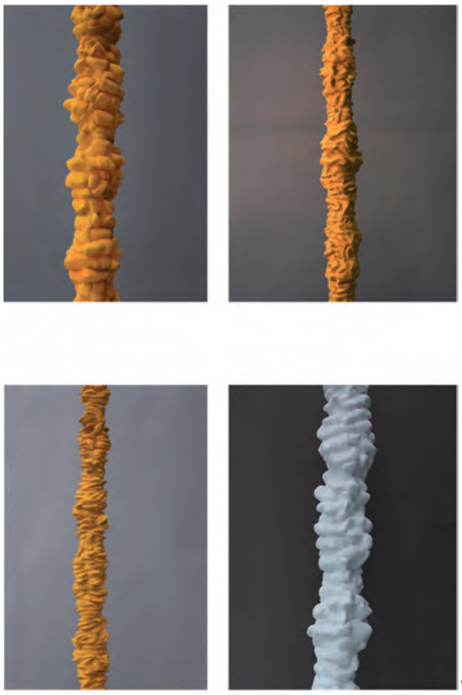
6

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1. Afişul expoziţiei *Sculptura /Arhitectura 2013*
2. *Sculptura/Arhitectura 2013*, imagine din sală, foto: Alexandru Paul
3. Titi Ceară, *Pieta*, lemn, H – 220 cm, plan secund lucrarea *Ambalaj uman*; foto: AnDRei
4. Vedere din expoziţie – în prim-plan lucrarea lui Marian Zidaru, în plan secund intervenţia lui Dan Perjovschi
5. Mircea Roman, *Oraşul*, lemn, H – 210 cm
6. Napoleon Tiron, *Structură*, lemn, 70x70x70 cm, foto: Liviu Russu
7. Paul Neagu, *Hyphen*, metal, H-60 cm

7

8


9

Napoleon Tiron, Mircea Roman, Liviu Russu, Marian Zidaru, Alexandru Păsat și Titi Ceară. Lucrările celor nouă sculptori au fost expuse în sala Tipografia și au devenit sursa de inspirație pentru cei 25 de arhitecți înscriși la workshop. Următorul pas era ca aceștia să conceapă vizual proiecte de arhitectură cu tema Muzeul de Artă Modernă și Contemporană (MAMC), care să integreze în arealul actualului CFP viitorul Centru Internațional al Artelor Vizuale.
Cele mai bune proiecte au fost premiate. Ne-am bucurat să avem pe tot parcursul lunii octombrie un public numeros din rândul arhitecților, artiștilor, colecționarilor și al galeriștilor, atât din România, cât și din străinătate. Aceștia au aplaudat evenimentul și au apreciat înființarea spațiului expozițional Tipografia. Trăiesc cu convingerea că acest loc va deveni într-un viitor apropiat un Centru al Artelor Vizuale.

Marian Zidaru, sculptor

E vorba de un proiect început în 2007, pe care colegii noștri de la Uniunea Artiștilor Plastici au dorit să-l realizăm într-o manieră mai amplă decât expoziția de la Simeza. Sperăm ca prin eforturile depuse de întreaga echipă, acest spațiu al Combinatului Fondului Plastic să fie reabilitat, astfel încât să cuprindă laolaltă spații de expunere și de creație. Având în vedere că dispunem de un spațiu foarte generos aici, la Combinat (sala are 400 mp cu înălțimea de 20 m, aceasta fiind, ca dimensiune, prima sală de expoziții de talie occidentală) e frumos că nu numai lucrările pot fi văzute, ca într-o galerie de artă, dar și spațiul în care lucrează artistul, ar putea fi reconstituit, asemenea unui atelier. Dimensiunile acestor noi săli reintrate în traseul cultural sunt de neegalat în București, ca înălțime, atmosferă etc.

Aurelia Mocanu, istoric și critic de artă

Odată cu acest efort de resuscitare a spațiului Combinatului Fondului Plastic, prinde contur un nod de coagulare artistică în nordul capitalei. Combinatul – instituție care producea și făcea foarte interesantă meseria și profesia de artist – redevine, la început de octombrie, un spațiu viu, în care se desfășoară o serie de conferințe și expoziții, în cadrul evenimentului *Sculptura/Arhitectura*. Localizat în spatele Casei Presei Libere, într-o zonă care duce spre Mogoșoaia și care se bucură de un public evoluat, educat, din zona presei, din zona editurilor; Combinatul se mântuie, începând cu octombrie 2013, printr-un eveniment la care a contribuit în mod substanțial Cristina Popescu Russu, alături de un grup de artiști plastici și arhitecți. Un om tenace, hăruit din două uniuni de creație, ceramista Cristina Popescu Russu a creat, alături de echipa sa,

10

11

o serie de evenimente care s-au desfăşurat în sala Tipografia din cadrul Combinatului Fondului Plastic. Un loc cu încărcătură istorică, unde existau toate vechile meşteşuguri, cât şi o întreagă istorie preţioasă a producţiei de materiale şi de facere a lucrurilor importante, care depăşeau atelierul unui artist şi însumau o producţie profesionistă de mare calificare. Iată că, după aproape douăzeci de ani, acestor spaţii li se oferă vizibilitate şi există deja o bază de idei şi de soluţii spre concretizarea, printr-un proiect european, a unui Centru Cultural şi Artistic în cadrul Combinatului. Alături de Cristina Popescu Russu, cei doi sculptori, Victoria şi Marian Zidaru au construit un spaţiu încărcat de sens, formă, mesaj, energie şi miez.
Au transformat un loc aspru, plin cu hale industriale, într-o sală de expoziţii la nivel european şi în freamăt de schimburi culturale. Iar Dan Perjovschi a povestit, în grafica cunoscută deja pe toate meridianele, relaţia sculptură/arhitectură, putere/politică pe un perete, care a devenit operă de artă, probabil cotată undeva la sumele cu care un artist internaţional deja lucrează.

Peter Jacobi, sculptor

Consider ansamblul UAP/Fondul Plastic un capital foarte preţios, care se pretează unor concepte elaborate de un colectiv format din artişti vizuali, critici de artă, sociologi, economişti, urbanişti, filosofi, matematicieni etc. Un centru complex, în care, pe lângă practicarea tehnicilor artei tradiţionale, ar trebui să funcţioneze grupuri mixte care să producă concepte din diverse arii culturale, sociale, economice etc, ceea am numi *think tank*. Aceste concepte ar trebui să aibă o amploare europeană, şi mai departe, mondială. UE nu are fonduri pentru conceptele de artă plastică/vizuală (cel puţin aşa îmi este cunoscut până în momentul de faţă) iar spijinirea creativităţii ar trebui făcută împreună cu o firmă specializată pe proiecte europene, cu Primăria şi Ministerul Culturii. După restaurarea spaţiului (fără a defini prea exact anumite funcţii de utilizare, astfel ca viitorii locatari să-şi poată configura spaţiul după necesităţile respective (vezi Le Corbusier, anii 1930-1950), acestea vor fi puse la dispoziţia unor firme sau a unor persoane fizice (tinere) – pe o perioadă limitată, între 3 şi 6 ani, la preţ redus.
Designul, în multele variante (industrial, textil, de arhitectură etc.) ar putea fi parte integrantă – studiouri muzicale, o firmă care tipăreşte în 3D etc… Pentru primii 5-8 ani, ar trebui prevăzut un buget de cca 20 de milioane euro pentru reamenajarea şi sprijinirea funcţionării centrului. Noua instituţie ar trebui să fie condusă de un comitet director competent, supus unui control regulat al tuturor participanţilor. Exemple de acest gen există în multe locuri din lume, găsirea, cercetarea şi analiza acestor modele ar trebui să fie primul pas care ar putea fi realizat de un colectiv restrâns.

12

Petru Lucaci, Preşedinte Uniunea Artiştilor Plastici din România

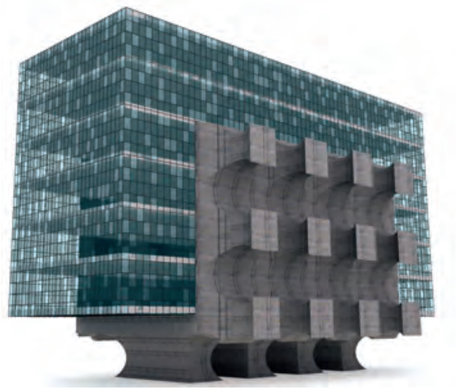
Prin acţiunile pe care încearcă să le implementeze, Uniunea Artiştilor Plastici din România îşi propune să redevină un operator important pe scena culturală contemporană prin recuperarea unor spaţii neconvenţionale şi implicarea lor în proiecte expoziţionale de anvergură, curatoriate profesionist. Putem vorbi de un gest recuperator care poate rezolva parţial, până la realizarea mult visatului Centru Internaţional de Artă Contemporană prin reconversia Combinatului Fondului Plastic, problema galeriilor pierdute după 1989, dar şi de încercarea de a implica artişti semnificativi din spaţiul cultural contemporan care să atragă atenţia asupra unui posibil pol cultural al capitalei. Acest prim proiect expoziţional a reunit pe simeze artişti cu mare vizibilitate în spaţiul internaţional precum Paul Neagu, Peter Iacobi, Dan Perjovschi, dar şi conferinţe susţinute printre alţii de arhitecţii Şerban Sturza, Şerban Ţigănaş, ateliere de lucru cu tineri arhitecţi, un numeros public, ceea ce ne dă speranţe că locul poate fi atractiv, frecventat şi dorit.

(Colaj de texte de Raluca Băloiu)

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

8. *Sculptura/Arhitectura*, imagine din sală, Dan Perjovschi, foto: AnDRei
9. Peter Jacobi, *Sculpturi organice*, inel + coloană, foto: Peter Jacobi
10. Alexandru Păsat, *Pliere*, lemn şi fier, 14x85x25cm, foto: Tudor Păsat
11. Ovidiu Maitec, *Cumpana 2*, 1985, foto: colecţia artistului
12. Proiect câştigător, planşa 2, arhitecţii: Oana Cătălina Strugaru, Cosmina Ivan, Roxana Popescu, Manuela Matei
13. Muzeu, proiect virtual arh. Ovidiu Apetrei, după sculptura City I, Liviu Russu
14. Muzeu, proiect virtual arh. Ovidiu Apetrei, după o sculptură de Ovidiu Maitec

13


14

#4 EXPOZIŢII DIN STRĂINĂTATE
Exhibitions abroad

1

Răzvan Boar – The Seams of Storytelling

Cameo
Răzvan Boar
Ana Cristea Gallery, New York
September 5 – October 12, 2013

text de KENDALL PFEFFER

With a trio of solo exhibitions, *Cameo* currently showing at Ana Cristea Gallery in New York, *Inanimate Objects Obey My Thought* at Galeria Nicodim in Bucharest in June, and a solo in May at Mihai Nicodim Gallery in Los Angeles, 2013 has been a busy year for Bucharest-based artist Razvan Boar. Early in his career, Boar became known for his sensitively painted, lifelike renderings of the human form in the dark palette of the Eastern European figurative tradition. These recent exhibitions usher in a new body of work featuring brightly colored worlds that introduce new mediums, more heavily textured canvases and a dramatic incorporation of his drawing practice into the realm of painting.

This last addition has provoked the most noise. With complaints like "They look like drawings on canvas" and the occasional objection to difficulty, Boar has come to expect the now common mistake. He retorts, "It's not a phrase written casually on a notecard. You must allow it time to develop in front of you." His work joins growing protestations against the reductive impulse within contemporary painting to sort, order and classify. Sidled into his playful vignettes and fantastical wonderlands, there is a subtle tone of mockery. As if taunting us, "You think these works are drawings. Fine, I will show you how much further I can push the line between drawing and painting." And he has the technical skill and vision to push that line very far indeed, and succeeds in doing so.

The latest works witness a maturation of his voice resulting from an increasingly fluid, uninhibited relationship between the artist and his art. Boar's recurring characters, who mask themselves as symbols in their cameo roles, evolved as glue holding together this new body of work. Certain portraits sprung forth, demanding expression and forcing themselves upon multiple canvases. For example, a cluster of upturned faces that first appeared in *Inanimate Objects Obey My Thought* makes a cameo in the work *The green line (Where is your title to it?)* at Ana Cristea Gallery.

The evolution of these characters points to a prominent dichotomy in his practice: between creation and production, between artist as conduit of forces beyond his control and as maker, between intuition and more manual concerns of planning and execution. During our conversation, Boar often referred to himself as a builder. He entered his art education with a background in biology and chemistry. As a

2

result, logistics of construction are of fundamental concern. Boar reveals that certain elements, from his geometrical backgrounds to the use of color and layers, serve as organizational necessities. With the sensibility of an architect, he is building a structure that depends upon a multi-faceted framework for stability and balance.

Darker shades appearing around the edges of many works function as points of reference for this overall geometry, not framing devices as might be expected. Instead we observe the work slipping off the canvas into another pictorial plane, as if we view only one half of a diptych. The layers of Boar's compositions always operate on multiple planes: indicating his structural approach to painting, an interplay of mediums and texture, his unique brand of storytelling, obscuration probing perceptual accuracy, and an interaction of individual works to a larger thematically and stylistically related body.

His sources of inspiration cover a wide range of movements and historical periods, in addition to the more overt allusions to comic and children's book illustrations, vintage photography, 1950s advertising and classic Hollywood iconography. Originating from Boar's thoroughly developed drawing practice, an old school approach to illustration serves as a cohesive element tying together the variety of referents. He mentions the age of photomontage when design and illustration were done by hand, i.e. before Photoshop and InDesign, Instagram and Tumblr. As with every element of Boar's work, it is not only the content or style of this imagery that inspires him. It is the process behind the image, the building blocks. The work is explicitly not seamless.

We're indoctrinated in the twenty-first century storytelling where all the work is done for us, so that we can sit back, relax and leave our brains wherever it is that we leave them. Art more and more frequently mimics the seamless, repetitive or pattern-based imagery of the digital. In protest, Boar's work blatantly points us to the seams.
References to the work behind the work are made for more vital concerns than self-reflexivity, indicating that there can be more and sometimes less than what we see. We must work to take in the whole and its parts. The layers are as essential as the whole, so he literally pushes them into our field of view.
We are directed to focus on the moments that have been smeared, scratched over with spray paint, fallen off the edge of the canvas or left out entirely. Boar uses pieces of cloth to work the paint, scraping it off here and building it up there. He says the accidental moments obscuring faces or scribbling over details, "started as a way to simultaneously hide and build the character." By destroying or muddling what appears to be essential information, he forces us to pay more attention to the details and what they reveal.

3

Boar's intentional accidents produce an effect of nakedness, an Adam and Eve sort of guilt in the viewer. Am I supposed to be seeing this? They surface as an exoskeleton or a draft that was never erased. But what we are actually witnessing is an encryption within a consciously ambiguous composition. Naming the works is an important final step in Boar's process. Amidst a generation of artists who favor untitled works differentiated by material descriptions or numerical affiliations, Boar prefers to thoughtfully name each work. Like a baptism, the naming ritual confers identity upon each singular painting acknowledging it as more than a mere object. It is a statement of intention.

Despite historical inspiration, Boar wants the viewer to recognize immediately that they are standing in front of a present tense object. There are enough incongruences, anachronisms, and double entendres in the reconfiguration of imagery to validate their existence within the contemporary. When observed collectively, the works on display at Ana Cristea Gallery whisk the viewer off into a dream life of nostalgia, deja vues and buried desire. With a dexterity and lightness of gesture, Boar pilots us through this uncanny world where colors speak their own language and circles merge with stark diagonals. Simultaneously backdrop and foreground, his elements of construction play with our perception of depth and perspective, as well as our comprehension of chronology, casting a spell that reminds us of the essence of mystery.

Kendall Pfeffer is a freelance writer who collaborates with artists, art galleries, lifestyle publications and websites. She graduated from University of St Andrews in Scotland in 2011 with a Masters of Arts in English. Her work has been published in NewBeauty Magazine and MadeClose.com.

4

5

CAPTIONS:

1 - *The modernist's gate*, oil and acrylic on canvas, 71 x 48,5 cm, 2013. Courtesy: the artist and Ana Cristea Gallery
2 - Exhibition view, *Cameo*, Ana Cristea Gallery, New York, 2013. From left to right: *The modernist's gate*, oil and acrylic on canvas, 71 x 48,5 cm, 2013 and *Cameo*, oil and acrylic on canvas, 237 x 195 cm, 2013.
Courtesy: the artist and Ana Cristea Gallery
3 - *The Theatre*, oil and acrylic on canvas, 213 x 157 cm, 2013. Courtesy: the artist and Ana Cristea Gallery
4 - *The Violet's Yellow 1 & 2*, diptich, 202 x 172 cm (each), oil and acrylic on canvas, 2013.
Courtesy: the artist and Nicodim Gallery
5 - Exhibition view, solo show, Nicodim Gallery, Los Angeles, 2013. Courtesy: the artist and Nicodim Gallery

Ich bin Ich: Ulay on Ulay

1

Ich bin Ich
Ulay
curatori: Marta Gnyp și Maria Rus Bojan
Salon Dahlmann, Berlin
7 septembrie – 6 octombrie 2013

text de **DAN MIHĂLȚIANU**

O afirmație care în stil flaubertian ar suna „Ulay, c'est mois" pare să enunțe poziția de egalitate instaurată între autor și creația sa (eroi, personaje, imagini), chiar deschizând eventualitatea ca autorul să fie creația creației sale: Ulay (autorul), putând fi creația lui Ulay (personajul și interpretul *performance*-urilor ori operatorul camerei polaroid). Opera îl creează pe autor sau cel puțin îi dă legitimitate, un fapt ce se confirmă în numeroase cariere și poziții artistice (inclusiv Flaubert-Bovary).
Ulay este un protagonist important al scenei artistice a anilor 1970 și 1980, continuând cu aceeași consistență pînă în prezent. Poziția sa inovativă în fotografie și *performance* este recunoscută internațional, iar cooperarea cu Marina Abramovic (1976-1988) constituie un moment esențial în evoluția practicii artistice legate de *performance* și a percepției ei actuale. *Performance-art* este o disciplină unde, de regulă, autorul și interpretul (performerul) se contopesc într-o singură persoană și intră în dialog ori interacțiune cu alți autori-performeri (dacă este cazul), pentru a realiza o operă vizual-performativă.
Oglindirea, reflexia, reflexivitatea (relația complementară dintre cauză și efect), sunt elemente performative prezente în relația autor –

2

3

personaj, ori între el, autorul-personaj, și alți autori-personaje; cazul Ulay-Abramovic. Reflexia este de asemenea un component esențial în fotografie, iar polaroidul are un caracter performativ accentuat; la fel ca în *performance,* ideile, formele, acțiunile, scenele, imaginile se manifestă instantaneu.
De aici, aspectul narcisistic al operei lui Ulay ori Ulay-Abramovic, bazat pe intangibilitate, imposibilitatea de a atinge imaginea reflectată, reflexia, dublul, indiferent de distanța la care se află ea, câțiva milimetri, centimetri ori kilometri (Marele zid chinezesc), pentru că, de fapt, ea se află în alt timp și în alt spațiu, Spațiul-Oglindă ori Spațiul-Imagine (în cazul fotografiei). „In-rancontrabilitatea" – tensiunea creată de atracția permanentă dintre corpuri, obiecte, idei, spirite și incapacitatea lor de atingere, uniune, contopire, sinteză, este de altfel o ilustrație a Mitului androginului, prezent în opera lui Ulay. În acest context, „drama separării" ce îi atinge și pe Ulay-Abramovic este un sindrom pre-designed, înscris deja în „Codul Genetic Artistic Personal" și nu unul dobândit. Faptul că Ulay este un pionier al *performance*-ului și al fotografiei polaroid, deși semnificativ, nu este copleșitor, nici pentru el nici pentru istoria artei. In fond, nu este inventatorul acestor discipline ori tehnici, el încearcă doar să le dea un sens și asta nu este puțin. Toate datele, întâmplările și faptele ce stau în spatele lucrărilor lui Ulay* devin secundare, în momentul în care încercăm să cuprindem ansamblul, totalitatea și esența operei sale. Întrebarea esențială ce se pune, ca în cazul tuturor operelor de artă autentice: Ce rămâne?, *Was bleibt?*, este probabil și sensul demersului său – încercarea de a captura efemerul.

* Detalii despre viața, opera și activitatea lui Ulay în: „Whispers: Ulay on Ulay", Maria Rus Bojan, Alessandro Cassini (Editori), Valiz Amsterdam, 2013, ISBN 978-90-78088-72-1

4

CAPTIONS:

1 - *Fototot 2*, 1976, *Performance*,
Galerie Beyer, Wuppertal
2 - "the FOR ULAY performance" by Ida-Marie Corell
Chansons aggressive, Salon Dahlmann,
Berlin, 7 septembrie 2013
3 - Marina Abramovic & Ulay, *Incision*
(performance, Graz/Austria, Humanic Gallery), 1978
4 C-type prints in greyscale
4 - *Ich bin Ich: Ulay on Ulay*, Salon Dahlmann,
Berlin, 2013

Psychedelia ca model

1

Reflections from Damaged Life. An exhibition on psychedelia
Artiști: Jordan Belson, Jes Brinch, The Cockettes, Dexter Sinister, Öyvind Fahlström, Henriette Heise, Robert Horvitz, Pierre Huyghe, Sture Johannesson, Learning Site, Magma, David Medalla and The Exploding Galaxy, Marta Minujín, The Otolith Group, Pramod Pati, Sigmar Polke, Willoughby Sharp și Tadanori Yokoo.
curator: Lang Bang Larsen
Raven Row Gallery, Londra
26 septembrie – 15 decembrie 2013

text de **CRISTINA BOGDAN**

Cuvântul *psychedelia* nu are neapărat o traducere în limba română. Tipul de existență pe care îl evocă nu are nici el o istorie aici. Expoziția de la galeria londoneză Raven Row se bazează pe o lungă suită de clișee asociate cu această noțiune, pe care de fapt își propune să le demonteze.
În conferința susținută în octombrie la galerie, curatorul expoziției Lang Bang Larsen evocă cele doua premise de la care a pornit. Prima ar fi cea estetică – *psychedelia* ar fi un mod de manifestare în artele vizuale. Cea de-a doua este că *psychedelia* este un fenomen istoric, specific perioadei de după război, ceea ce elimină noțiuni precum arta șamanică sau arta indigenă produsă sub influența drogurilor.
Termenul *psychedelia* este un neologism – apare pentru prima dată în 1956 în corespondența dintre psihiatrul canadian Humphry Osmond și scriitorul Aldous Huxley. Osmond și colegii lui căutau un termen pentru a defini experiențele pe care le induceau în cadrul cercetărilor cu LSD. *Psychedelia* este deci strâns legată de acest drog – sintetizat din greșeală de chimistul elvețian Albert Hofmann în anii 1950 – ale cărui capacități de a modifica percepția și a induce stări așa-zis transcendentale i-au incitat pe câțiva cercetători să îl folosească pentru a trata schizofrenia.
Osmond și colegii lui de la Weyburn Mental Hospital din Saskatchewan au început prin a lua ei înșiși drogul, lucrând apoi cu voluntari și până la urmă și cu pacienți. Experimentul se baza pe observație exterioară și pe relatările scrise ale subiecților odată ce efectul drogului trecuse. Medicii au adunat o bază impresionantă de astfel de relatări, pe baza căreia au putut stabili că drogul putea provoca ceea ce în limbaj profan a intrat ca „expandarea conștiinței". O serie de stări intrau în această expresie: lărgirea percepției (subiecții vedeau

2

culori intense și motive vizuale complexe acolo unde în realitate erau obiecte obișnuite, motricitatea le era afectată, erau obosiți, dar nu puteau dormi), senzația că ești una cu universul, că ai acces la divinitate, că înțelegi rostul vieții. Mulți dintre pacienți și voluntari ieșeau din experiența psihedelică transformați, cu senzația că „au înțeles", că viața lor va lua un curs nou – ceea ce uneori se și întâmpla.
Deși LSD nu este certificat ca tratament al schizofreniei – la a cărui înțelegere însă a contribuit enorm – el a fost folosit cu succes în tratarea alcoolismului, până în momentul interzicerii lui în anii 1960. Interzicerea s-a produs din cauza penetrării lui pe piața largă de consum la mijlocul anilor 1960, unde în scurt timp a început să fie asociat cu mișcările contra-culturale ale tinerilor americani și canadieni, mai precis cu mișcarea hippie. Spaima provocată de acești tineri a condus la criminalizarea drogului, stigmatizat ca sursa violenței mișcărilor de protest, a muzicii și a artei underground. Drogul a devenit din ce în ce mai greu de procurat în compoziția inițială și, începând cu anii 1970, a fost înlocuit progresiv de alte chimicale, asociate fiecare cu o mișcare contra-culturală (punk și speed, tehno și ecstasy etc.).
Bineînțeles că LSD-ul nu a dispărut din registrul drogurilor pe care tinerii le experimentează. Este interesant totuși de observat că el a fost preluat de toate mișcările New Age din anii 1990 care s-au dezvoltat mai ales în regiuni periferice ale Europei – Scandinavia și Europa de Est fiind cele mai importante. Culturile Goa și Trance au adoptat o parte din filosofia hippie, dar într-un spirit posmodern, alterând-o cu elemente religioase sincretice și cu o serie de noțiuni extrase din cultura tehnologică și apoi din cea a internetului. În secolul 21, *psychedelia* a devenit din nou o categorie centrală în cultura populară, dar și în studiile de specialitate, după părerea mea datorită dezvoltării internetului ca model de percepție. Tipul de percepție orizontal, non-ierarhic, interactiv propus de internet rezonează cu experiența psihedelică. În acest sens, Larsen punctează foarte bine conceptul de *psychedelia* ca fiind o manifestare vizuală a unui model de percepție, care nu este legată de droguri chiar dacă ele au funcționat ca sursă originală.
De asemenea, este esențial faptul că această expoziție, pe care o văd ca pe un trip personal, are loc acum, în momentul în care posibilitățile internetului s-au deschis în fața noastră mai mult ca niciodată. Dacă ne aducem aminte că experiența estetică era definită de Kant ca universală fără concept, putem să înțelegem *psychedelia* contemporană, inspirată de internet, ca un stagiu perfecționat al acestui tip de experiență. Internetul permite realizarea experienței psihedelice în viața reală, prin explorarea dimensiunilor și trecerea între ele - mai ales între realitate și virtual. Dacă suprapunem cele trei paradigme – estetica idealistă, internetul și experiența psihedelică – obținem un model de interacțiune socială care este fără niciun dubiu marea noutate a secolului nostru.

3

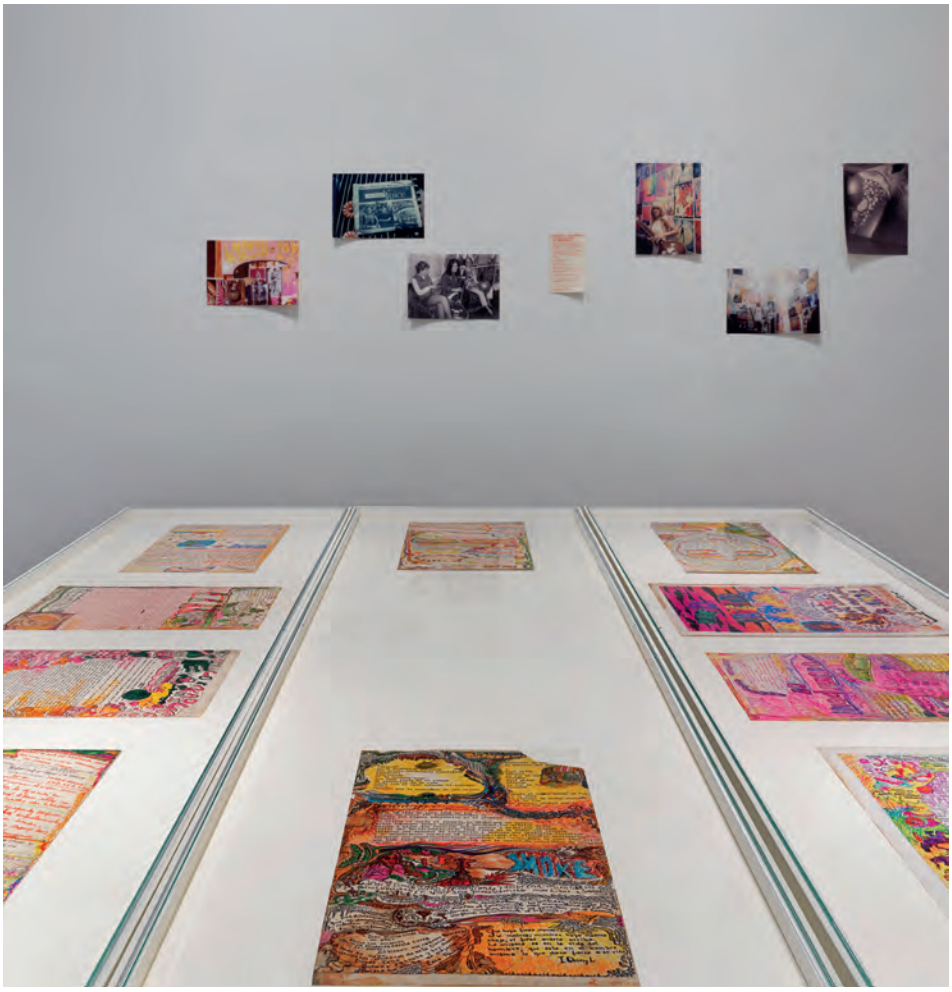
Expoziția lui Larsen este valoroasă pentru că se joacă exact la joncțiunea între personal și universal, unde universalul este dimensiunea socială. Pe de o parte, alegerile lui estetice sunt, după cum și afirmă, aproape idiosincratice, pe de altă parte lucrările din expoziție sunt asamblate în așa fel încît să poată comunica o experiență, dar mai ales să o situeze, să îi reveleze semnificația. Departe de a propune o experiență imersivă – unul din clișeele asociate cu arta psihedelică – expoziția are aproape un aspect de curățenie clinică. Cadrul este eternul *white cube*, alterat de dimensiunea labirintică a spațiului de la Raven Row, cu numeroase scări și camere adiacente. Astfel lucrările nu interacționează în mod vizibil, mai degrabă fiecare funcționează în propriul ei spațiu. Acest lucru permite vizitatorului care își ia un timp mai lung pentru a explora spațiul să treacă prin mai multe experiențe care se compun în timp, dincolo de manifestarea vizuală. Așa cum cadrul temporal al unei experiențe psihedelice nu poate fi alterat – dintr-un *trip* LSD de 8 ore nu poți alege să ieși atunci când vrei – multe dintre lucrări sunt suficient de puternice încât să provoace o ieșire din timp, o trecere într-un registru temporal diferit, care nu mai e în totalitate sub controlul spectatorului. Mă gândesc mai ales la cea mai bună piesă din expoziție, filmul de 20 de minute al Otolith Group, expus într-o cameră separată amenajată ca un salon de așteptare. Senzația de intimitate dă tonul experienței estetice, care se situează cel mai aproape de modelul expus mai sus.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Vedere din expoziția *Reflections from Damaged Life. An exhibition on psychedelia*, Raven Row, 2013
În prim-plan: Henriette Heise, *Darkness Machine*, 2010
În fundal: The Cockettes, *Tricia's Wedding*, 1971
Foto: Marcus J. Leith
2 - Learning Site (Rikke Luther with Jaime Stapleton) *House of Welfare*, 2013, Foto: Marcus J. Leith
3 - Pierre Huyghe, *L'Expédition Scintillante*, *Act 2* (light show), 2002
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Foto: Marcus J. Leith

Anathema este o meditație asupra condiției lichide a relațiilor între oameni și oameni, oameni și obiecte în lumea contemporană definită de rețele, de la rețeaua capitalistă până la internet. Construit din imagini sintetice, filmul folosește și tipul de imagerie psihedelică – motive abstracte care se transformă continuu – dar impactul lui are loc la un alt nivel decât cel vizual. După ce îl vizionezi, restul expoziției se desfășoară într-un registru temporal aparte, ceea ce îți permite să treci de la vizual la conceptual/perceptiv mult mai rapid decât într-o situație normală. Concret, legăturile interne și externe dintre lucrări se dezvăluie într-un mod mai evident, apare noțiunea de rețea ca mod de acțiune, iar vizualul, care pentru o expoziție cu artă psihedelică este relativ retras, apare ca un suport pentru experiență și nu ca un scop în sine.
Retragerea dimensiunii vizuale poate fi explicată și printr-o altă intenție a curatorului. După cum sugerează și titlul, Larsen alege să sublinieze aspectul disruptiv al *psychedelia*, în locul senzațiilor cosmice de integrare și uniune cu universul. Numeroase lucrări din expoziție fac referire directă la stări de descompunere, de trezire dureroasă la realitate, de marginalizare. Experiența psihedelică ca ieșire din timp poate fi urmată de durerea reîntoarcerii, de imposibilitatea reintegrării. Într-un fel, adevărata experiență psihedelică ar trebui urmată de o ieșire completă din „sistem" – arta ca *psychedelia* fiind exact încercarea de a exprima, de a utiliza această ruptură. Dacă revenim la paradigma perceptivă propusă de internet și explorată în lucrări precum cea a Grupului Otolith, putem spune că ea constituie răspunsul contemporan la dilema propusă de experiența psihedelică. Să poți să treci din virtual în real fără să-ți pierzi reperele și fără să uiți ceea ce ai învățat în lumea virtuală – aceasta ar putea fi suprema realizare a artei. În acest sens, vizualul nu are un rol determinant, el fiind primul aspect care poate fi modificat și de aceea are mai mult sens ca el să fie lichid. Cu toate acestea, vizualul poate fi privit și ca punctul terminus al modificării percepției. De aceea, accentul în expoziție este pus pe arta abstractă, cum ar fi tablourile albe ale lui Robert Horvitz sau instalația luminoasă a lui Pierre Huyghe. Cele câteva exemple de artă psihedelică clasică, ilustrativă, se află acolo pentru a defini cadrul. Ele funcționează precum reperele din experiențele medicale cu LSD, ca niște factori capabili să inducă o stare de confort. În total avem deci trei tipuri de vizual: ilustrativ/real, conceptual/virtual și abstract. Un *trip* complet funcționează ca un cerc hermeneutic care trece prin toate aceste puncte, provocând de fiecare dată lărgirea percepției, urmată de o deschidere spre acțiune. *Psychedelia* e propusă deci ca un model de intervenție asupra lumii contemporane, ca un răspuns la provocările excesului vizual nediscriminat care anihilează creativitatea și dorința de a testa limitele cunoscutului.

http://www.ravenrow.org/current/reflections_from_damaged_life_/
Toate referințele sunt luate din conferința susținută de Lars Bang Larsen la Raven Row gallery pe 30 octombrie 2013.



4

Psychedelia as model

text by CRISTINA BOGDAN

The word psychedelia doesn't have a proper translation into Romanian. The type of existence it evokes doesn't have a history here either. The show at Raven Row in London is, however, based on a long series of clichés associated with this notion, which in fact it sets out to challenge. During the conference held in October at the gallery, curator Lars Bang Larsen discusses the 2 premises of the show. The first is the aesthetic one – psychedelia would be a type of manifestation within the visual arts. The second is that psychedelia is a historical phenomenon, specific to the post-war period, hence eliminating notions such as shamanic art or indigenous art produced under the influence of drugs.
The term psychedelia is a neologism – it appears for the first time in 1956 in the correspondence between Canadian Psychiatrist Humphry Osmond and the writer Aldous Huxley. Osmond and his colleagues were looking for a term to define the experiences they were inducing during their research with LSD performed at the Weyburn Mental Hospital in Weyburn, Saskatchewan. Psychedelia is thus closely related to this drug – synthetized by mistake in the 1950s by Swiss chemist Albert Hofmann – whose capacities to modify perception and induce so-called transcendental states incited some researchers to use it in the treatment of schizophrenia. Osmond and his colleagues started by taking the drug themselves, then worked with volunteers and eventually with real patients. The experiments were based on external observations and the written accounts of the subjects once the effect of the drug had passed. The doctors thus gathered an important set of such accounts, based on which they were able to establish that the drug provoked what in profane language entered as "expanded consciousness". This meant: opening of perception (subjects could see intense colours and complex visual patterns where in reality there were only usual objects; their motility was affected; they were tired but could not sleep), the feeling of being one with the universe, of having access to divinity, of understanding the meaning of life. Many of the patients and volunteers came out as different people from the psychedelic experience, with the feeling that they had "understood", that their life was going to change – which was sometimes indeed the case. Although LSD isn't certified as a treatment for schizophrenia – to whose understanding it nevertheless con-

tributed extensively – it was successfully used in the treatment of chronic alcoholism, until it was banned in the 1960s. This was due to it becoming a widespread consumer drug in the mid 1960s, when it soon became associated with the American and Canadian counter-culture. The fear that the young hippies inspired in the general public led to the drug being criminalized and stigmatized as the source of the violent protests, music and underground art. The drug became increasingly difficult to procure in its initial composition and, throughout the 1970s and 1980s, it was replaced by other chemicals, each one associated with a counter-culture (punk and speed, techno and ecstasy, etc.)

Of course LSD did not dissapear from the range of drugs young people experiment with. It is however interesting to notice that it was recuperated by the New Age movements of the 1990s that developed in the peripheral regions of Europe – Scandinavia and Eastern Europe being the most important ones. Goa and Trance cultures adopted part of the hippie philosophy, but in a postmodern spirit, altering it with syncretic religious elements and notions taken from technology and the internet culture. In the 21st C., psychedelia became once more a central category in popular culture, but also in the field of critical studies, on the account of the development of the internet as a model of perception. In my opinion, the type of perception proposed by the internet – horizontal, non-hierarchical, interactive – is very much connected with the psychedelic experience. Thus, Larsen is right to mark the concept of psychedelia as being a visual manifestation of a perceptive model which is however not connected with drugs, even though they functioned as its initial source.

Furthermore, I take as essential the fact that this exhibition, which I percieve as a personal trip, takes place now, at a time when the possibilities of the internet have become more exciting than ever. If we recount that aesthetic experience was defined by Kant as universal

5

without a concept, we can start to understand contemporary psychedelia, inspired by the internet, as a perfected stage of this type of experience. The internet allows for the psychedelic experience to take place in the real world, because it allows us to explore dimensions and transcend them – particularly from real to virtual. If we superpose the 3 paradigms – idealist aesthetics, internet and psychedelic experience – we have a model of social interaction which is without a doubt the great novelty of our times. Larsen's exhibition is valuable precisely because it plays at this level of the junction between personal and universal, where the universal is the social dimension. On one hand, his aesthetic choices are, in his own words, almost idiosyncratic, on the other hand the works in the show are put together in such a way as to communicate an experience – and what is more, to situate it, to reveal its significance. Far from proposing an immersive experience – one of the clichés associated with psychedelic art – the exhibition has a clean, almost sanitized aspect. The backdrop is the eternal white cube, altered by the labyrinthic dimension of the space at Raven Row, with its numerous stairs and side rooms. The works do not interact in a visible manner, rather each of them functions in its own space. This allows the visitor who takes his time to walk through the space to have several experiences that are composed in time, beyond any visual manifestation. In the same way as the temporal frame of a psychedelic experience cannot be altered – one cannot choose to exit an 8-hour LSD trip when one wishes – many of the works are powerful enough to induce a sense of going outside of time, of moving into a different temporal frame which the viewer no longer completely controls. I am thinking especially of the best piece in the show, the 20-minute film by The Otolith Group, presented in a separate room designed as a waiting room. The feeling of intimacy sets the tone for the aesthetic experience, which is the closest possible to the model discussed above. Anathema is a meditation on the liquid condition of the relationship between people and people, people and objects in the contemporary world as it is defined by networks, from the capitalist network to the internet. Made up of synthetic images, the film also employs the psychedelic imagery – abstract patterns that are continuoulsy morphing in – however its impact takes place at another level than the visual. After one watches the film, the rest of the show unfolds in a different temporal framework, allowing one to go from the visual to the conceptual/perceptive level much faster than normal. More precisely, the internal and external links between the works become more obvious, the notion of the network as a mode of action emerges, and the visual, which for a show about psychedelic art is relatively withdrawn, appears as an underlay for experience and not as the purpose of the experience itself.

The withdrawal of the visual can be explained in relation to another curatorial decision. As the title of the exhibition suggests, Larsen chose to underline the disruptive aspect of psychedelia, instead of focusing on the feelings of cosmic intergration and union with the universe. Several works on display directly reference states of decay, of painful awakening to reality, of marginalization. The psychedelic experience as a retreat from time can be followed by the pain of the return, by the impossibility of reintegration. In a way, the true psychedelic eperience should be followed by a complete exit from the „system" – art as psychedelia being exactly the attempt to express, to utilize this rupture. If we come back to the paradigm poposed by the internet and explored in works such as Anathema, we may say that it functions as the contemporary answer to the dilemma brought up by the psychedelic experience. To be able to go from virtual into the real without losing one's reference points and without forgetting what one has learned in the virtual world – this could be the supreme achievement of art. In this case, the visual does not bear a determinant role, because it is the first aspect that can be modified and that is why it makes sense for it to be liquid. However, the visual can also be the final stage of the modification of perception. Hence, the exhibition's focuse on abstract art, as represented by the white paintings of Robert Horvitz or the light show by Pierre Huyghe. The few examples of standard, illustrative psychedelic art are there to set the mood. They function just like the reference points in the medical experiments conducted with LSD – like elements capable of inducing a state of confort. Hence there are 3 types of visual: illustrative/real, conceptual/virtual and abstract. A complete trip functions like a hermeneutic circle that goes through all these points, producing at each step the widening of perception, followed by an opening towards action. Psychedelia is offered as a model of intervention upon the contemporary world, as an answer to the provocations of undiscrimnate visual excess which annihilates creativity and the desire to test the limits of the unknown.

All quotes from the conference held by curator Lars Bang Larsen at Raven Row on October 30th, 2013.
An account of the use of LSD for medical purposes can be found in Dyck, E. (2008). Psychedelic Psychiatry: LSD from Clinic to Campus. Johns Hopkins University Press.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

4 - Marta Minujín, în vitrine: *Lo Inadvertido (The Inattentiveness)*, 1969; în fundal: Archival documentation of *Importación / Exportación (Import/Export)*, 1968 Collection of Mauro Herlitzka. Foto: Marcus J. Leith
5 - Vedere din expoziția *Reflections from Damaged Life. An exhibition on psychedelia*, Raven Row, 2013, în față: Robert Horvitz, *A Many Splendoured Thing*, 2008; în spate: Robert Horvitz, *Form is the Language of Time (for Keith Jarrett)*, 1970. Foto: Marcus J. Leith

Roy Lichtenstein, glamourul şi intelectualii

1

Retrospectivă Roy Lichtenstein
Centre Pompidou, Paris
3 iulie – 4 noiembrie 2013

text de **LUCIA POPA**

Se spune că dacă nu încalci o limită, nu provoci şi nu răstorni o anumită perspectivă asupra lucrurilor nu ai nicio şansă să te faci remarcat ca artist. Trebuie să produci o ruptură radicală în istoria artei, una care aproape să îţi poarte apoi numele. Roy Lichtenstein a devenit una dintre celebrităţile Pop Art-ului american printre altele pentru că a pus ironic şi ludic în acelaşi timp în oglindă, prin lucrările sale, societatea în mijlocul căreia trăia: poate că el însuşi nu a provocat vreo transgresiune estetică, însă a fost interesat mai degrabă să lucreze în jurul stereotipurilor timpului său. Jonglând cu clişee sociale, Lichenstein înnoia, de fapt, chiar istoria artei, căci temele sale nu aparţineau unei tradiţii. Artistul american provoca reprezentând anumite secvenţe repetate frecvent de industria cinematografică americană, înr-o manieră schematizată şi umoristică, aproape ca într-o enciclopedie socială ilustrată pentru copii. Clişeele sociale şi culturale ale Americii anilor 1960, „eroii" şi „eroinele" de care abundă cultura populară americană au devenit subiectele sale predilecte. Mai mult, a făcut acest lucru integrând cu minuţiozitate tehnicile de reprezentare ale mediilor favorite ale acestei culturi de masă: benzile desenate, serialele de televiziune, filmele populare în cinematograf, fragmente din melodiile difuzate pe posturile de radio etc.

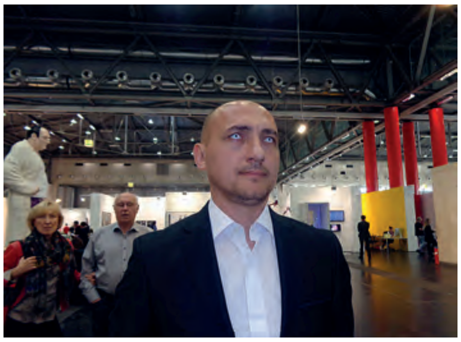
Opera sa este o colecţie de tablouri, statui, instalaţii pictate sau emailate din care răzbate *glamour*-ul voit exagerat, până la parodie, al unui New York de cinema sau de benzi desenate – blonde subţiri şi înalte, un fel de păpuşi Barbie cu rimel şi *eye-liner* din abundenţă, personaje masculine misterioase, cu părul strălucitor şi întins, maşini de lux, pistoale, hamburgeri, Coca-Cola, câte un Mickey Mouse – şi lista este departe de a se opri aici. Situaţiile în care îşi plasează personajele sunt şi ele de tip şablon: o femeie-Barbie are un acces de plâns răsfăţat şi îşi muşcă aproape senzual degetele cu manichiură impecabilă, visează cu ochii deschişi poveşti de dragoste sau suspină la telefon pe sub genele false o replică de genul "Oh, Jeff, I love you too, but..." sau "It's... It's not engagement ring. Is it?" (replici ce pot fi citite într-o bulă plasată lângă personaj, ca în benzile desenate). Fără să fie evident militante, lucrările de acest gen sunt nu de puţine ori impregnate de o atitudine feministă: artistul încearcă să îşi intrige contemporanii trecând în revistă rolurile puţin numeroase atribuite femeilor în societatea americană şi imaginea banală de prototip în care trebuie să intre ele, ca într-un pat al lui Procust. Rezultă o intersecţie de scenarii în care numeroase obişnuinţe ale vieţii americane sunt luate în răspăr, o epopee pop deasupra căreia se simte ironia sau chiar râsul în hohote al artistului. Americanii timpului se puteau recunoaşte pe ei înşişi, ghiceau uşor aşteptările lor de la viaţă sau măcar tot ceea ce căutau în ficţiunea populară a cinematografului. Trecerea de la cultura pop la artă se face prin îngroşarea unor scene, dar şi prin precizia tehnică deosebită a artistului: orice contur sau unghi este fără cusur, fondul care încadrează personajele este, de obicei, punctat de sute de bule colorate, perfect alineate. Organizată de Centre Pompidou în colaborare cu Art Institute din Chicago şi Tate Modern din Londra, prezentată deja la Washington, retrospectiva Roy Lichtenstein din Paris cuprinde 124 de lucrări semnate de artistul american – tablouri, obiecte ceramice pictate, instalaţii – şi poate lăsa vizitatorului o imagine nuanţată şi semnificativă despre evoluţia stilului artistului american (de la suprarealism, expresionism abstract, cubism, futurism şi până la Pop Art). Provocator în timpul său, astăzi Lichtenstein este deja perceput ca un „clasic" şi eroii lucrărilor sale par şi ei să amintească de un alt timp, însă euforia pe care a produs-o expoziţia la Paris trebuie înţeleasă şi într-un anumit context cultural. Pentru parizieni, strălucirea de paiete a lumii ironizate de Lichtenstein este încă foarte atrăgătoare, arta de muzeu şi glamourul de Hollywood cu greu pot fi aduse împreună în cadrul aceleiaşi opere, deci lucrările artistului de peste Ocean fascinează în Franţa şi prin această alăturare antagonică. Admirat de americani pentru că ştia să reprezinte empatic şi ironic în acelaşi timp scenarii ale culturii populare, Lichtenstein este încă foarte apreciat în Franţa pentru că jonglează cu contrarii ale unor universuri percepute aici ca fiind distincte: arta şi scenariile pop.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *M-Maybe,* oil on canvas, 152,4 x 152,4 cm*,* 1965. Credit foto: Centre Pompidou
2 - *Look Mickey*, oil on canvas, 121,9 x 175,3 cm, 1961. Credit foto: Centre Pompidou

2

ViennaFair
The New Contemporary


1

Wienner Messe, Viena
9-13 octombrie 2013

text de **OLIVIA NIȚIȘ**

La acest important târg de artă din Viena aflat la ce-a de-a 9-a ediție, a existat o secțiune dedicată spațiilor și organizațiilor non-profit din România, Turcia și Kazakhstan, susținute de OMV. „Dialogue": New Energies a inclus 6 poziții culturale din care 4 au reprezentat România: Salonul de Proiecte, Club Electroputere, Kilobase și Experimental Project.
Experimental Project este o asociație non-profit din București fondată în anul 2010 și condusă de către Ciprian Ciuclea și Olivia Nițiș. Este o organizație care promovează și susține arta contemporană cu accent pe dimensiunea sa experimentală organizând, printre altele, Bienala Internațională de Gravură Experimentală. În cadrul târgului vienez, standul Experimental Project a prezentat proiectele EP prin diversele cataloage publicate, precum și trei artiști români, Valeriu Șchiau, Patricia Teodorescu și Marilena Preda Sânc. Lucările alese de tip obiect, desen cu gaz și foc, video și video performance au conturat zona noastră de interes atât la nivel instituțional, cât și la nivel curatorial. În contextul târgului au avut loc și două acțiuni semnate de Patricia Teodorescu și Valeriu Șchiau, două acțiuni distincte și foarte personale reprezentând reacția și atitudinea artistei și respectiv artistului în cauză la adresa unui târg, cu întreg bagajul pe care acesta îl presupune. Accesorizată cu un joben și o cameră GoPro, Patricia Teodorescu a făcut turul târgului interacționând cu lucrările și cu diferite persoane, tatonând un comentariu ironic la adresa imaginii generale a unui târg de artă contemporană, Vienna Art Fair devenind Vienna Art Affair. Intrând într-o dimensiune mult mai acidă, Valeriu Șchiau, o prezență discretă, și-a transformat imaginea în mod radical într-un personaj-ideal, o atracție a mediului comercial, idealul macho, bogat și extravagant, pe care îl vânează comercianții de top ai artei contemporane. Pe principiul *before and after*, nerecunoscut chiar de colegii de breaslă, Valeriu Șchiau purtând un costum business Adriana Agostini și lentile de contact albe, a făcut turul standurilor ViennaFair sub semnul *Kust fur Blinde/Artă pentru orbi*.
ViennaFair a inclus și o serie de dezbateri, *Vienna Talks*, iar două teme de discuție au vizat dinamicile distribuției artei contemporane (discuție moderată de Olivia Nițiș), și vizibilitatea femeilor în arta contemporană, atât în calitate de artiste, cât și în poziții de conducere, la care printre invitate s-a numărat și Anca Mihuleț.
Mai multe detalii despre ViennaFair și despre participarea românească pot fi accesate pe site-ul târgului: www.viennafair.at cât și pe blogul www.thenewcontemporary.com

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Valeriu Șchiau, *Kunst fur Blinde,* acțiune Viennafair, 2013
2 - Stand Experimental Project, vedere de ansamblu

2

Sacrificiul, o perspectivă de citire

SacrifICE
Mihai Țopescu
Mica Galerie a Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția
iulie 2013

text de **CĂTĂLIN DAVIDESCU**

1

Mihai Țopescu este unul dintre artiștii cu un parcurs deosebit de interesant, care s-a manifestat în special în spațiul european, nord american și, mai recent, în România. Traseul său creator de peste trei decenii include muzee, târguri și galerii de artă din România, Germania, Franța, Olanda, Belgia, Anglia, Canada și altele. Urmând un program artistic coerent și bine gândit, creația lui lasă urme adânci în conștiința și în memoria privitorului. Deși are o prezență de artist cosmopolit, el rămâne totodată foarte legat de tărâmul natal, un fapt tot mai rar întâlnit, esențial, însă, în peisajul esteticii contemporane, unde problema identitară reprezintă o formă de contracarare a aneantizării și uniformizării consumist globalizatoare.
În ultimul deceniu, cercetarea sa vizuală se focalizează în spațiul social politic actual, dar mai ales în zona conceptelor de natură artistică, legate de domeniul său fetiș – sticla. Așa au fost materializate proiecte precum: *VIP-uri, Drumul sticlei, Personaje shakespeariene, Anatomia sticlei* ș.a.

Proiectul său *SacrifICE*, expus la Veneția, a debutat în mai 2013 la Muzeul Palatele Brâncovenești – Mogoșoaia de lângă București. Acolo artistul a realizat o abordare generală a acestei teme care, deși veche, rămâne foarte ofertantă. *Performance*-ul și expoziția de la muzeul bucureștean au fost un punct de referință pentru Țopescu, care și-a propus să aprofundeze această cercetare a conceptului în spațiul artistic. Este o explorare care se manifestă în două formate vizuale ce reprezintă două strategii mediatice

2

3

referențiale, aparent diferite: pe de o parte filmul *performance*-lui produs la București și, pe de altă parte, cele două obiecte expuse în spațiul de la Veneția. Întâlnirea bine gândită dintre aceste mecanisme vizuale, rezolvată de artist sub forma unei proiecții și a celor două obiecte, are un puternic efect vizual, producând în mod previzibil o relație complementară cu încărcături simbolice și emoționale semnificative.
Viziunea frustă și totuși încărcată de poezie pe care reușește să o capteze filmul, topirea evanescentă a propriului portret, se materializează în fiolele ce conțin substanța gestului său simbolic, oferindu-ne astfel esența profund dramatică, dar nu tragică, a discursului său.
Această prezentare proteică a temei consonează la nivel subliminal cu sensibilitatea noastră, atât pe coordonatele istoriei culturale, cât și ale spiritualității creștine, având totodată meritul unei așezări originale față de un subiect tratat îndeobște din perspectivă tragică.
Într-un timp dominat de cantități și materialități ce despiritualizează ființa, artistul resimte această invazie și își transmite mesajul prin care diluarea propriei sale esențe este reconstruită într-un nou portret al său realizat, nu întâmplător, din silicon. Mihai Țopescu nu privește însă noua sa identitate ca pe o iremediabilă dispariție ci mai degrabă ca pe o schimbare. El își asumă transformarea, ce-i drept, încărcat de melancolie, ca pe un dat inexorabil al evoluției ori al involuției, oricum, al realității noastre dintr-un viitor foarte apropiat. Siliconul este și tinde să devină tot mai incisiv, o parte importantă a imaginii pe care vrem să o oferim lumii.
Acest surogat de perfecțiune ne retușează corpul, întregindu-ne stereotip ființa care, la rândul ei, se transformă prin această simbioză cu un element artificial într-un alt individ cu o altă sensibilitate și alte trăiri.
Proiectul, prin transfigurarea și, ulterior, reconfigurarea autoportretului într-o nouă materialitate, exprimă mai mult decât o mitologie personală a artistului, el reprezintă un parcurs vizual universal care a evoluat în ultimul secol, de la transparență la opacitate. Mă refer aici la celebrul eseu al elvețianului Philippe Junot care surprindea, cu o extraordinară acuitate, drept fundament al artei moderne acest drum de la transparența mimesis-ului la opacitatea poesis-ului. Este, dacă doriți, în mod simbolic și în subsidiar, parcursul acestui eveniment vizual.
În concluzie, proiectul *SacrifICE* prezentat la galeria mică a Institutului Cultural Român din Veneția în luna iulie tratează dintr-o perspectivă puțin frecventată, problema identității creatorului contemporan, Mihai Țopescu structurându-și discursul vizual pe două paliere, virtual și real, într-o expresivă radiografie a propriilor sale trăiri care devin în acest fel, ale noastre.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Mihai Țopescu, *Autoportret*, mască de silicon, 2013
2 - Mihai Țopescu, *SacrifICE*, vedere din expoziție, 2013
3 - Mihai Țopescu, *SacrifICE*, afișul expoziției la Veneția, 2013

Tara (von Neudorf). Cartographer of Sinister History

curatori: Monika Rydiger și Lukasz Galusek
design de expunere: Pawel Zelichowski
ICC – Centrul Cultural Internaţional, Cracovia, Polonia
4 septembrie – 24 noiembrie 2013

text de **DIANA DOCHIA**

1

În această toamnă sezonul expoziţional al Centrului Cultural Internaţional (ICC) din Cracovia a debutat cu vernisajul expoziţiei *Tara (von Neudorf). Cartographer of Sinister History*. Expoziţia curatoriată de Monika Rydiger şi Lukasz Galusek prezintă creaţia unuia dintre cei mai controversaţi şi contestaţi artişti contemporani din spaţiul românesc, Tara (von Neudorf). Pe parcursul celor zece ani de activitate, Tara (von Neudorf) a reuşit să dezvolte unul dintre cele mai consistente şi coerente demersuri artistice, concentrându-se pe un tip de artă vehementă şi virulentă la adresa implicaţiilor socio-politice, imaginile sale reprezentând un protest brutal la realităţile istorice şi cotidiene.
Expoziţia aceasta a fost gândită de cei doi curatori nu ca o expoziţie cronologică, ci, mai degrabă, ca o expoziţie ce punctează cele mai importante şi reprezentative motive din opera artistului. Preocuparea lui Tara faţă de evenimentele istorice marcante ale omenirii şi ale realităţii cotidiene îl transformă într-un „cronicar", într-un „cartograf" al lumii, argumentează cei doi curatori. Monika Rydiger şi Lukasz Galusek au construit demersul expoziţional în cadrul a şapte secţiuni ce cuprind optzeci de lucrări: Tara (von Neudorf), Cronicar al realităţii neurotice, Profesor de istorie incomodă, Detectiv al identităţilor rătăcite, Ilustrator al îndoctrinărilor şcolăreşti, Demascator al istoriei mai puţin cunoscute, Cartograf al ideologiilor necinstite. Fiecare secţiune oferă privitorului o tematică aparte pe care Tara o abordează în cadrul creaţiei sale, descriind o interpretare personală a unor momente traumatizante şi controversate din istoria omenirii. Seria de lucrări *Black Rumania*, 2002-2005, jonglează cu mijloace grafice sumare, conturând o lume haotică, care nu-şi mai găseşte locul, înfăţişând societatea românească în toate contradicţiile ei. Stilul său sarcastic, presărat cu umor negru, provoacă emoţii puternice, atât prin forma, cât şi prin conţinutul critic.
Întâlnirea lui Tara cu hărţi vechi geo-politice salvate, la propriu, de la distrugere, a avut darul să ducă la o regândire a demersului său creator. Fin observator şi cunoscător al naturii umane, pasionat de istorie, el foloseşte harta ca un pretext şi totodată ca un instrument. La început, în seria de hărţi desenate în 2006-2007, harta este mai degrabă folosită ca un simplu fundal pe care Tara intervine cu o situaţie, o poveste, un destin, o istorie. Harta este supusă la modificări constante, întoarsă cu susul în jos, adaptabilă oricărei situaţii, construită fie ca o acţiune politică, fie ca o meditaţie. Ea prezintă atât adevărul, cât şi o inevitabilă distorsiune şi/sau revizuire. Hărţile sale sunt o fereastră de reinterpretare a istoriei, o discuţie despre prezent şi o uşă spre viitor. Despre lucrările sale Tara mărturisea:

2

3

„De mult timp arta și-a obținut dreptul de a nu se mai prezenta edulcorată și plăcută ochiului, eu văd intestine pentru că ele fac parte din natura umană, văd porci clarvăzători pentru că, să fim serioși, oricine are dreptul să își dea cu părerea, văd bombe pentru că ele există și ucid, și mai mult, văd lucrurile care mă enervează și nu știu de ce!!!”. În seria *In the Name of…* din 2010-2011, harta devine un teatru de război puternic mediatizat. Ea spune o poveste despre victimă și agresor, despre o lume dominată de violență, trădare, lașitate. Seria *In the Name of...* este despre jertfă. Este despre cei care-și dau viața în numele unui stat, în numele unui conducător, în numele unei idei, în numele unui regim politic, în numele patriotismului, religiei, doctrinei. Revizitarea perioadei comuniste nu a reprezentat un deziderat sau un pretext în creația lui Tara, așa cum avea să se întâmple la alți colegi din generația lui. Puținele lucrări în care este tratată societatea românească din Republica Socialistă Multilateral Dezvoltată sunt mai degrabă comentarii acide pe suprafața planșelor cu pionieri și șoimi ai patriei, în care evenimente din trecut se întrepătrund cu evenimente din prezent. Locul lui Tara (von Neudorf) în istoria recentă a artei românești nu este unul comod. Tara provoacă și se lasă provocat, este totodată un artist singular, nefiind influențat de nimeni și de nimic. Nu îl interesează *trend*-urile artistice și nici istoria artei, el desenează, pentru că, așa cum afirma, „este singurul lucru pe care știe să-l facă”. Face artă din orice și pe orice, pentru că atunci când creează se simte liber.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Cronicar al realității neurotice / Commentator of a neurotic reality*, foto: Diana Dochia
2 - Tara (von Neudorf), foto: Diana Dochia
3 - *Cartograf al ideologiilor necinstite / Cartographer of mendacious ideologies*, foto: Diana Dochia

Tara (von Neudorf). Cartographer of Sinister History

curators: Monika Rydiger and Lukasz Galusek
exhibition design: Pawel Zelichowski
ICC – International Cultural Centre,
Krakow, Poland
4th of September – 24th of November 2013

text by DIANA DOCHIA

This autumn, the exhibition season of International Cultural Centre in Krakow, Poland, started with the opening of the exhibition *Tara (von Neudorf). Cartographer of Sinister History*. The exhibition, with Monika Rydiger and Lukasz Galusek as curators, presents one of the most controversial and disputed contemporary artists in Romanian space, Tara (von Neudorf). During ten years of activity, Tara (von Neudorf) has managed to develop one of the most consistent and coherent artistic approaches, focusing on a vehement and virulent type of art to the socio-political implications, his images representing a brutal testimony toward the daily and historical realities. The exhibition was designed by the two curators, Monika Rydiger and Lukasz Galusek, rather as an exhibition that outlines the most important and representative subjects in Tara's work than as a chronological exhibition.
According to the two curators, Tara's concern towards mankind's significant historic events and everyday reality transforms the artist into a "historian", a "cartographer" of the world. Monika Rydiger and Lukasz Galusek designed the exhibition in seven sections that contain eighty works: Tara (von Neudorf), Commentator of a neurotic reality, Uncompromising teacher history, Tracker of lost identity, Illustrator of school indoctrination, Unmasker of dark history, Cartographer of mendacious ideologies. Each section gives the viewer the opportunity to see a distinct theme that Tara approaches in his work, depicting a personal interpretation of some traumatic and controversial moments in mankind's history.
Works series *Black Rumania*, 2002-2005, contains graphic sketchy resorts, outlining a chaotic world, which is no longer as it should be, depicting Romanian society in all its contradictions. His sarcastic style, here and there larded with black humour, generates strong feelings, both by form and critical content.
Tara's encounter with old geo-political maps, saved literally from destruction, lead him to a rethinking of his creative approach. A keen observer of human nature, passionate about history, Tara uses maps both as a pretext and as an instrument. In the earlier series, made between 2006 and 2007, maps were used merely as a backdrop against which Tara depicted a situation, a story, a destiny, a history. Maps are constantly altered, turned upside-down, adapted to every imaginable situation, construed as political action or a form of meditation.
Maps represent the truth as much as an inevitable distortion and/or a revision. Maps are a window through which history is being reinterpreted, a discussion about present and an open door leading into the future. Speaking of his works, Tara said: “for a long time now art has had the right to forego a syrupy, pleasant outlook; I see intestines, for they too are part of human nature; I see clairvoyant pigs, for, let's be honest, everyone's entitled to have a view and express it; I see bombs, for they too exist and kill; and, moreover, I see things which irritate me and I don't know why they do that!!!”
In the series *In the Name of…* from 2010-2011, the map becomes a war theatre that is strongly meditated.
The map tells a story about the victim and the aggressor, about a world dominated by violence, betrayal and cowardice. *In the Name of…* series is about sacrifice. It is about those who gave their lives in the name of a country, leader, idea, in the name of a political regime, in the name of patriotism, religion or doctrine.
Revisiting the communist period is not a pretext or a market-driven approach for Tara as it sometimes has been for other artists of his generation. The few works which deal with the Romanian Society of the Multilaterally Developed Socialist Republic are rather acidic comments made on the surface of school prints showing pioneers and “the hawks of the country”, where events from past intertwine with present ones. The place Tara (von Neudorf) occupies in the recent history of Romanian art is by no means a comfortable one. Tara challenges and is challenged; he is a unique artist, not influenced by anyone or anything. He is not interested in artistic trends or in art history; he draws because, in his words, “this is the only thing I know how to do”. He turns everything into art, because when he creates he feels free.

Despre expoziţia de artă românească *Das Metadekorativum / Metadecorativul*

Das Metadekorativum
artişti: Gherghina Costea, Mariana Gheorghiu Bădeni, Ileana Dana Marinescu, Nicolae Moldovan, Ioan Nemţoi, Cristina Popescu Russu, Mihai Ţopescu
curator: Doina Talmann
Kunst im Hafen, Düsseldorf
10-28 august 2013

text de **DEDO VON KERSSENBROCK-KROSIGK**

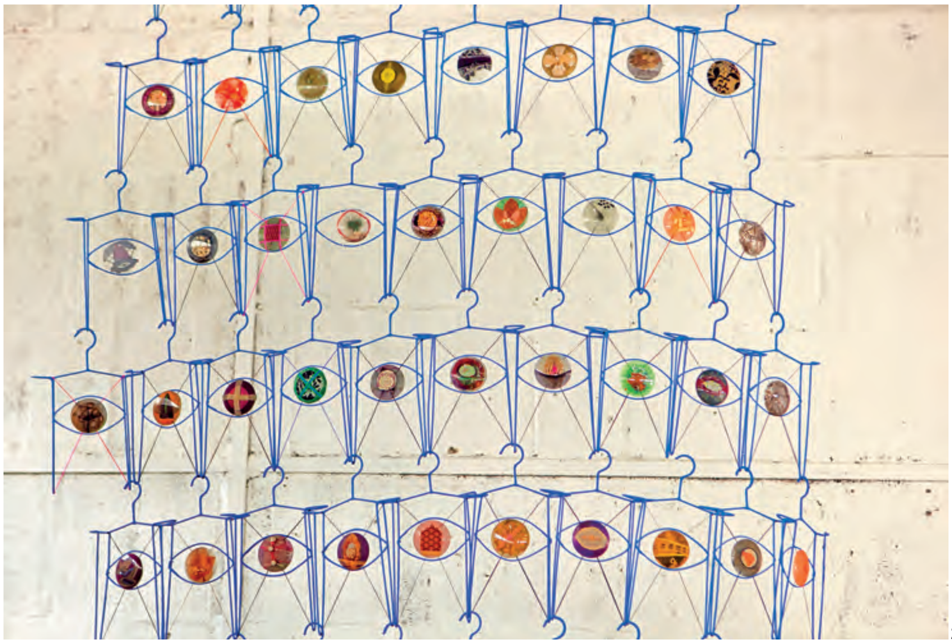
Cuvântul german „Dekoration" are sensul conotativ de „superfluu", „ultra-artificial" sau „denaturat". Ceea ce schimbă integral semnificaţia iniţială din latină, unde verbul decorare, tradus prin „a împodobi" sau a „ornamenta", are înţelesul de „a onora". Prin urmare, putem spune că arta decorativă onorează obiectul, conferindu-i distincţie. Expoziţia *Das Metadekorativum (Metadecorativul)*, deschisă la Düsseldorf, Germania, în vara acestui an, nu s-a caracterizat prin graţie sau superficialitate, ci, cum reiese chiar din titlu, a depăşit noţiunea de decorativ, atribuindu-i mai multe aspecte surprinzătoare.
Ileana Dana Marinescu foloseşte în lucrări care spun basme obiecte de care unii oameni s-au putut dispensa, obiecte cărora, adăugându-le funcţii noi, le redă demnitatea.
Deosebit de expresive sunt operele Marianei Gheorghiu Bădeni. Artista lucrează cu fân, frunze şi alte elemente naturale aflate deseori în stare de descompunere avansată, evidenţiindu-le mireasma şi frumuseţea fragilă. Lucrările, extrem de decorative ca efect, sunt încărcate de simboluri, căci tema abordează propriile amintiri din Bădeni, satul tinereţii artistei, a cărui minunăţie i se revelează la fel de delicat şi de fragil precum nouă aceste opere.
În China şi în Europa, arta porţelanului este tradiţional decorativă. Lucrările în porţelan ale Gherghinei Costea şi ale Cristinei Popescu Russu, deşi nelipsite de podoabe şi de ornamente inspirate de forme naturale organice, sunt rodul reflectării arhetipurilor forţei de creaţie, precum cupola, labirintul, lada sau vasul. Creaţia ceramică a lui Nicolae Moldovan preia idei din tehnica Neoliticului. El realizează forme estetice antropomorfe extrem de stilizate, cărora le imprimă o demnitate aparte, împrumutându-le aura obiectelor de cult preistorice. În sfârşit câte ceva despre cei doi artişti sticlari...
Lucrările lui Ioan Nemţoi nu sunt în sine ornamentate, dar, în general, au funcţie utilitară şi, în consecinţă, decorativă. Aceste opere parţial transparente transformă spaţiul de expunere prin reflexii, distorsiuni optice şi culoare.
Mihai Ţopescu prezintă fiinţe preistorice, preoţi, domnitori, zei, figuri umane şi supraumane „decorate" cu însuşiri specifice. Expoziţia de dimensiuni reduse deschisă la marginea oraşului a prezentat România drept un continent al creaţiei artistice. Descopăr printre exponate – la fel, între cuvintele limbii române – atât elemente surprinzător de familiare, cât şi multe elemente noi, neaşteptate. Întâmplarea face că în acest an am decernat Premiul Jutta Cuny-Franz, una dintre cele mai prestigioase distincţii internaţionale acordate tinerilor artişti sticlari, Alexandrei Mureşan, studentă la Cluj-Napoca, România. Trebuie să recunosc că sunt interesat în perspectivele artei româneşti.

(Traducere din germană: © Brigitta Amalia Gonser)

1

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Gherghina Costea, *Chintesenţă*, 4 piese din porţelan, leduri, 200 x 50 x 6 cm, 2013; foto: Oana Popa
2 - Mariana Gherghiu Bădeni, *Ochii care văd*, material textil, broderie, sticlă, metal, plante, 400 x 200 cm, 2005; foto: Oana Popa
3 - Mihai Ţopescu, *Vibraţii*, sticlă, lemn, 103 x 103 x 108 cm; 2010; foto: Ioan Nemţoi


2

3

On *Das Metadekorativum / The Metadecorative*, an Exhibition of Romanian Art

text by DEDO VON KERSSENBROCK-KROSIGK

The German word “Dekoration” has the connotative sense of “superfluous”, “super-artificial” or “distorted”. This changes totally its Latin initial significance, where the verb decorare, translated by “to adorn” or “to ornament”, means “to honour”. Therefore, we can say that decorative art honours the object, conferring it distinction.
Das Metadekorativum (The Metadecorative), the exhibition opened in Düsseldorf, Germany, in the last summer, was not characterized by grace or facility, but, the way its very title shows, it exceeded the notion of decorative, assigning it several astonishing aspects.
Ileana Dana Marinescu uses in her fairy-tale works the objects some people could do without; by adding them new functions, she restores their dignity.
Mariana Gheorghiu Bădeni's oeuvres are exquisitely expressive. The artist works with hay, leaves and other natural elements, often in a state of advanced decay, evincing their fragrance and fragile beauty. Her works, characterized by an extremely decorative effect, are charged with symbols, the more as the theme approaches her own memories of Bădeni, the place of artist's youth, whose marvel reveals as delicate and fragile as her oeuvres do to ourselves.
In China and in Europe, the art of porcelain is traditionally decorative.
Gherghina Costea's and Cristina Popescu Russu's porcelain works, although do not lack adornment or ornaments inspired by natural organic shapes, reflect certain archetypes of creative power like the cupola, the labyrinth, the case or the vase.
Nicolae Moldovan's ceramic creation takes ideas from the Neolithic technique. He achieves extremely stylized anthropomorphic aesthetic shapes whom he imparts a special dignity by lending them the aura of prehistoric ritualistic objects.
And finally, something about the two glass artists... Ioan Nemţoi's works are not in fact adorned, but in general enjoy a utilitarian function and, consequently, a decorative one. These partly translucent oeuvres change the exhibitional space due to their reflections, optic distortions and colour.
Mihai Ţopescu displays prehistoric beings, priests, ruling princes, gods, human and superhuman figures “decorated” with specific features.
The small-size exhibition opened on the outskirts of Düsseldorf presented Romania as a continent of artistic creation. Among the exhibits I have discovered – the way it happens with some Romanian-language words – elements which are both surprisingly familiar and new or unexpected.
There is yet a coincidence: this year we awarded the Jutta Cuny-Franz Prize, one of the most prestigious international distinctions granted to young glass artists, to Alexandra Mureşan, a student in Cluj-Napoca, Romania.

I must state that I am interested in the perspectives of Romanian art.

(Translated from Romanian: © Monica Manu)

Pe un Rhin frumos…

Das Metadekorativum
artişti: Gherghina Costea, Mariana Gheorghiu Bădeni, Ileana Dana Marinescu, Nicolae Moldovan, Ioan Nemţoi, Cristina Popescu Russu, Mihai Ţopescu
curator: Doina Talmann
Kunst im Hafen, Düsseldorf
10-28 august 2013

text de **AURELIA MOCANU**

1

Artefacte româneşti remarcabile au evoluat expoziţional pe un mal renan în luna lui cuptor. După o combustie administrativ-logistică eroică, admirabilă ca asumare, artele focului (cele casante), asamblajele de ierburi şi gâzele din bricolări metalice (nu mai puţin fragile) au putut fi arătate la un nivel expoziţional evidenţiat de muzee specializate în sticlă şi ceramică din Westfalia. Doina Talmann, curatoare de proiecte româno-germane (începând cu „Sibiu 2007"), a ţinut firul întins peste toate cataractele, lansând la vernisaj un album-catalog consistent. Evenimentul a beneficiat de suportul I.C.R. Berlin, Uniunea Artiştilor Plastici (U.A.P.) din România şi Programului Catena pentru Artă datorită tenacităţii „galateice" a Cristinei Popescu Russu, ceramistă cu deplin antrenament internaţional, vicepreşedintă a U.A.P din România.
Cele şapte nume de marcă din arta românească contemporană – selectate din divizia generică a decorativului – au dorit să demonstreze sincronizarea cu metadecorativul emergent pe plan mondial. Este vorba despre eliberarea deplină din categoriile estetice ale confortului-repaosului-domesticului şi cucerirea, în cheie personală, a deschiderii spre expresiv a vechilor arte aplicate. În accepţia de lucru pentru albumul premergător expoziţiei (Editura Klartext, Essen), care o prezintă şi pe Daniela Făiniş, „metadecorativ" înseamnă şi emanciparea de utilitar a tehnologiilor artelor focului, proliferarea asamblajului şi instalaţionismului, precum şi scenografierea spaţială a proiectului artistic.
În sala mare a Kunst im Hafen Düsseldorf, centrul de ateliere de pe Rin, au evoluat şapte artişti deplin conturaţi stilistic, originari, ca sensibilitate, din tot arealul României şi profesionalizaţi majoritar la Universitatea de Arte din Bucureşti. Fiecare alveolă expoziţională a propus o scenă ingenioasă care acreditează un regn plastic original: porţelan (Cristina Popescu Russu, Gherghina Costea), lut angobat şi „ferecătuit" (Nicolae Moldovan), asamblaj şi artă obiectuală (Ileana Dana Marinescu, Mariana Gheorghiu Bădeni), sticlă sculpturală (Mihai ţopescu, Ioan Nemţoi).
De fapt, fiecare traseu expoziţional s-a dezvoltat indubitabil ca metanatură: grădini selenare, marine şi ceruri, ploi şi gâze, îngeri printre copacii Paradisului, colonade şi cupole, scrisori şi pagini-lamelă de umbre, mandale din petale şi frunze uscate.
În toate cele şapte contexte, armonia hedonistă a stimulilor optici şi tactili, proprii decorativului academic, trece printr-o accelerare de particule generatoare de insolite lumi formale.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Cristina Popescu Russu, *Umbre*, porţelan, 150 x 50 x 4 cm, 2009; foto: Alexandru Maftei
2 - Ioan Nemţoi, *Extravaganţa II*, instalaţie, sticlă, metal, 800x300cm, 2004; foto: Ioan Nemţoi
3 - Ileana Dana Marinescu, *Laborator* (detaliu), colaj, sticlă, metal, depuneri de cupru galvanic, 63 x 244 x 31 cm, 2005; foto: Oana Popa
4 - Nicolae Moldovan, imagine grup; foto: Ioan Nemţoi

2

3

4

On a Beautiful Rhine…

Remarkable Romanian artifacts were shown in the exhibition opened on the bank of the Rhein in the month of July 2013. After a heroic, admirably assumed administrative-logistic combustion, the fire arts (generating breakable products), the herb assemblages and the flying insects achieved by metal bricolage (not less fragile) could be displayed at an exhibitional level praised by some Westphalian museums specialized in glass and ceramics. Doina Talmann, curator – since the manifestation “Sibiu 2007” – of several Romanian-German projects, jumped over all encountered precipices and succeeded to launch a consistent catalogue-album on the occasion. Due to the tenacious implication of Cristina Popescu Russu, an internationally-trained ceramist, mentor of the Galateea Gallery and vice-president of the Visual Artists' Union of Romania (UAP), the event could benefit by the support of the Romanian Cultural Institute from Berlin, the Visual Artists' Union of Romania (UAP) and the Catena Program for Art. Well-known in Romanian contemporary art, the seven names selected from the generic division of the decorative tried to demonstrate the synchronization with the metadecorative trend emerging on a world plane. It is about the total liberation from the aesthetic categories of the comfort-rest-domestic and the simultaneous conquering by the old applied arts of an enlarged space of expressivity.

In the album issued before the varnishing day (Klartext Publishing House, Essen), which presents Daniela Făiniş too, “metadecorative” also means emancipation from the utilitarian of fire-arts' technologies, proliferation of assemblage and installationism, as well as spatial staging of the artistic project.

Fully outlined from the stylistic point of view, the seven artists – originating, as sensibility, from the whole of Romania's territory, most of them having been professionalized at the University of Arts from Bucharest – evolved in the great hall of Kunst im Hafen Düsseldorf, the studio center raised on the Rhine bank. Each exhibitional alveolus suggested an ingenious scene accrediting an original plastic realm: porcelain (Cristina Popescu Russu, Gherghina Costea), engobe and metal-bound clay (Nicolae Moldovan), assemblage and objectual art (Ileana Dana Marinescu, Mariana Gheorghiu Bădeni), sculptural glass (Mihai Ţopescu, Ioan Nemţoi).

In fact, each exhibitional route developed indubitably as meta-nature: selenary gardens, marines and skies, rains and flying insects, angels among Paradise trees, colonnades and cupolas, letters and lamella-pages of shadows, mandalas made of petals and dry leaves.

In all seven contexts, the hedonistic harmony of the optical-and-tactile stimuli proper to the academic decorative suffers a particle acceleration generating unusual formal worlds.

(Translated from Romanian: © Monica Manu)

StartPoint: Prize for Emerging Artists 2013

DOX. Centre for Contemporary Art, Praga
6 septembrie – 28 octombrie 2013

www.dox.cz

1

2

În timpul celor 11 ani de existență, StartPoint a evoluat de la o expoziție națională a proiectelor absolvenților de artă din Cehia la un proiect european extensiv care are în vedere noile talente în emergență. În fiecare an, câțiva curatori trec în revistă aproape 35 de școli de artă din 16 țări europene cu scopul de a selecta proiectele de licență cele mai interesante, care apoi trec prin mai multe runde de selecție până la expoziția finală, care îi prezintă pe artiștii cei mai votați. În ziua vernisajului expoziției, juriul internațional anunță și acordă premiul principal și câteva mențiuni onorabile.
Totuși StartPoint nu reprezintă doar o expoziție acompaniată de un catalog și de un website. La fel de importante sunt și întâlnirile dintre artiști și experți din țări, tradiții și genuri diferite, întâlniri care aduc noi oportunități de comparație atât pentru cei implicați în program cât și pentru publicul larg. Există de asemenea și un program rezidențial pentru cîștigătorul principal și pentru ceilalți finaliști care primesc mențiuni, program care urmărește să continue acest proces.
În acest an, expoziția finaliștilor StartPoint a adus pentru a doua oară la DOX, Centrul de artă contemporană din Praga, pe cei mai interesanți membri ai generației tinere a artiștilor europeni. Premiul din 2013 a revenit artistei de origine cehă Matea Bakula de la HKU Utrech.

Faza națională StartPoint România 2013 a avut loc la Victoria Art Center din București în perioada 11-31 iulie 2013. Câștigătoarea din acest an este Bianca Basan.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Zuzana Kmetova (Bratislava)
2 - Charlotte Duale (Berlin)
3 - Benjamin Brix (Kassel)
4 - Hans Ahnert (Nürnberg)
5 - Michalina Mistrak (Poznan)
6 - Matea Bakula (Utrecht)

StartPoint: Prize for Emerging Artists 2013

6 September – 28 October 2013

During its eleven years of existence, StartPoint has evolved from a national exhibition of graduation projects to an extensive European project that follows emerging artistic talents. Each year, several curators map out by now almost 35 art schools from 16 European countries in order to select the most interesting graduation projects, which then pass through further rounds of selection until the final exhibition, which features the most distinctive artists. On the day of the opening of the exhibition, the international jury awards the main prize and several honorary mentions. However, StartPoint is not only about an exhibition accompanied by a catalogue and a website. Just as importantly, it is about encounters between artists and experts across countries, traditions, and genres that can bring both them and the audience new opportunities for comparison. There is also a residential programme for the overall winner and other prizewinning finalists, which aims to continue this process.
This year, the exhibition of StartPoint finalists has brought to DOX Centre for Contemporary Art in Prague the most interesting members of the coming generation of European artists. The winner of this year is the Czech artist Matea Bakula, graduate of HKU Utrecht.

N.B. The winner of the StartPoint Prize Romania 2013 – which took place in July at Victoria Art Center in Bucharest – was Bianca Basan.

3

4

5

6

Bienala de la Praga
Foto 3: Fotografie. Reconstrucţie

artişti: Miriam Böhm, Shannon Finley, Chris Jones, Barbara Kasten, Václav Kopecky, Markéta Othová, Jaroslav Rössler, Mateusz Sadowski, Jörg Sasse, Petr Strouhal, Jan Svoboda cu participarea lui Dalibor Chatrny, Jirí Thyn, Aleksandra Vajd & Hynek Alt, Marianne Vierø
curator: Pavel Vancát

text de **PAVEL VANCÁT**

FOTOGRAFIE. RECONSTRUCŢIE

Întrebarea ce este fotografia şi ce ar putea deveni în mod potenţial, este o temă recurentă din multe puncte de vedere de la originile mediului, şi reapare atât de des, neabătut şi fără echivoc, încât semi-transparenţa sa moştenită răstoarnă însuşi sensul acestei întrebări. Este ca şi cum fotografia ar putea fi aproape tot ce am cuteza să dorim. Dacă luăm în considerare diminuarea avangardistă din perioada interbelică a limbajului fotografic în simple forme, ca punct de plecare pentru fotografia modernistă, putem vedea în ultima vreme, o direcţie asemănătoare, dar opusă: în locul noţiunii clasice de „capturare", mulţi artişti descompun fotografia numai pentru a o reasambla din nou, în timp ce îi chestionează sau chiar îi restabilesc conţinutul şi semnificaţia iniţiale.

VIZIUNEA CANONICĂ

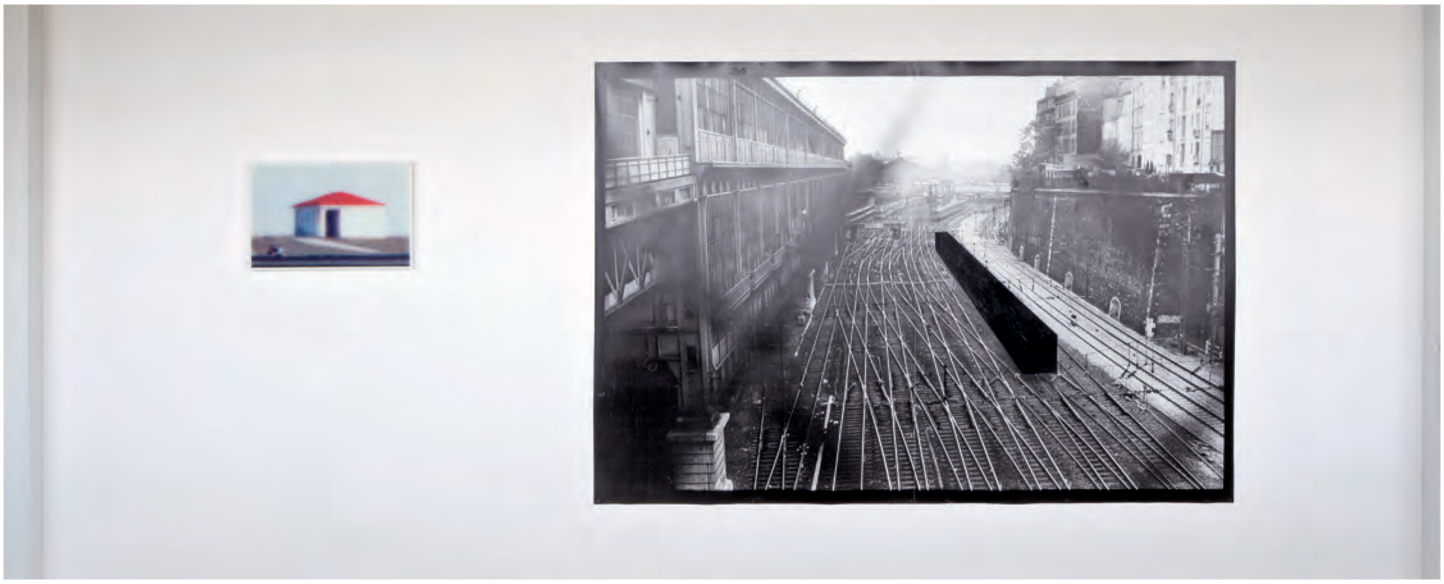
Timp de aproape un secol, imaginea fotografică modernă a reprezentat canonul pictural dominant şi s-a aflat într-o permanentă îmbunătăţire şi creştere a complexităţii mijloacelor de distribuţie. Semnificaţia fotografiei este cu toate acestea mult mai largă: a devenit un fenomen social şi cultural, comparabil cu socialismul sau apariţia automobilului, termenul de „fotografie" indicând nu doar un lanţ inovator de proceduri tehnologice pasive, ci şi o reţea densă de structuri politice şi sociale ale epocii. Prin urmare, fotografia ar trebui să fie considerată o formă de reprezentare larg definită, un mijloc esenţial de raportare la modernitate şi la cultura sa vizuală. În ultimele două decenii au apărut modificări fundamentale în ceea ce priveşte tehnologia picturală: de la dispariţia aproape totală a „fotografiei chimice" la influenţa Internetului şi tehnologiei digitale asupra modului nostru de a înţelege, a primi şi a distribui informaţia picturală. Fotograful ca fetiş autonom a fost înlocuit cu fotograful ca particulă într-un câmp cuantic.

ILUZIA RECONSTRUITĂ

În măsura în care fotografia modernistă clasică, care a dominat cea mai mare parte a secolului 20, poate fi considerată astăzi istorie, este interesant de observat că artiştii contemporani demonstrează încă impulsul de a se referi la ea: pentru a o recapitula, redefini ori chiar pentru a o cita sau nega. În comparaţie cu abordarea conceptuală critică a anilor 1960, putem remarca gesturi estetice mult mai aspre, dar şi un limbaj poetic, emotivitate şi un sentiment de compasiune atunci când privim înapoi spre acest mediu dispărut. Artiştii contemporani care lucrează cu fotografia utilizează adesea forme „mutant", de la distorsiuni radicale ale imaginii şi modele construite abstracte până la instalaţii spaţiale tridimensionale, ca şi cum abordarea conceptuală analitică ar fi fuzionat cu stăruinţa utopică a avangardei. Toate aceste tendinţe pot fi percepute drept o încercare indirectă de a captura esenţa fotografiei, estompate de sedimentele neclare dar profunde ale conotaţiilor culturale. În linii mari, putem observa efortul de a abstractiza mediul în sine, prin experimentare formală sau abstractizare, şi de asemenea prin juxtapuneri complicate şi prin stratificarea imaginilor în noi sensuri. Toate acestea ne pun în faţa altor întrebări: în ce moduri se schimbă „esenţa" imaginii „fotografice"? Şi în ce măsură putem compara aceste tendinţe dinn fotografia contemporană cu istoria picturii moderniste a lui Greenberg? Şi mai putem oare vorbi despre „fotografie" ca un gen artistic specific sau măcar ca un mediu?

VIVACITATEA MONOTONIEI

Secţiunea de fotografie a Bienalei de la Praga tinde să formeze o expoziţie tematică autonomă, explorând mai amănunţit un aspect specific al artei contemporane, unul care răsună nu doar în lucrările fotografilor aspiranţi, dar şi în operele multor artişti. Deşi aceasta este o direcţie ce culminează în prezent, arhetipurile sale se regăsesc în opera unor artişti consacraţi (chiar cei care lucrează în afara domeniului fotografiei). Expoziţia devine un fel de câmp de putere, unde aparent predominanta monotonie vizuală a



1

operelor de artă în sine ar trebui să permită o imersiune mai profundă în diferențele minore din cadrul abordărilor specifice și modalităților de gândire ale artiștilor selectați. Greutatea este plasată nu doar pe mediul fotografiei, dar și pe teritoriile limitrofe (pictură, sculptură, instalație), precum și pe relațiile spațiale reciproce ale lucrărilor expuse și chiar și pe suportul efectiv al expoziției. *Fotografie. Reconstrucție* încearcă să provoace o dezbatere nu numai despre dezintegrarea și asamblarea repetată a imaginii contemporane, ci și o cercetare mult mai vastă cu privire la percepția noastră asupra fotografiei și a moștenirii lăsată de aceasta. Dacă pornim de la ipoteza că nu există „fotografie” în sensul de fenomen omogen și clar definibil, ci mai degrabă ceva care s-a dezintegrat în nenumărate practici diferențiate temporal și pragmatic, putem să înțelegem în sfârșit că fotografia nu există deloc – că este doar un mit sau o formă de ideologie în care noi locuim, o confirmăm și o reconstruim în scopul de a ne legitima pe noi înșine. Dacă am ajuns la stadiul de conștientizare al experienței noastre fotografice, ar trebui să începem să îi examinăm subconștientul (precum și pe al nostru).

(Traducere de Elena Alexi)

2

Biennale Praga, Photo 3

PHOTOGRAPHY, RECONSTRUCTED
The question of what photography is and what it may potentially become, has been a reoccurring theme in many ways since the origins of the medium, and it reoccurs so often, unswervingly and unambiguously, that its inherit semi-transparency turns this very questioning upside down. It as if photography could be almost everything we dare to wish.
If we consider the inter-war avant-garde's reduction of photographic language into simple forms as the starting point for Modernist photography, we can see of late a similar, but opposite tendency: instead of the classical notion of “capturing”, many artists deconstruct photography only to reassemble it again, while changing, questioning or even re-establishing its original contents and meaning.

CANONICAL VISION
For almost a century, the Modernist photographic image formed the dominant pictorial canon, based on credibility and persuasiveness, and also on a constantly improving and more complex means of distribution. The significance of photography was nevertheless much larger: it became a cultural and social phenomenon, comparable to socialism or the advent of the automobile, with the term “photography” denoting not only an innovative chain of passive technological procedures, but also a dense network of social and political structures of the era. Photography should thus be considered as a vastly defined form of depiction,as a substantial means of referencing modernity and its visual culture. Over the last two decades there have emerged essential changes in terms of pictorial technology: from the almost absolute disappearance of “chemical photography” to the influence of the Internet and digitaltechnology on our ways of understanding, receiving and sharing pictorial information. The photograph as an autonomous fetish has been replaced by the photograph as a particle in a quantum field.

RECONSTRUCTED ILLUSION
In so far as classical Modernist photography, which dominated most of the 20th century, can now be considered to be history, it is interesting to observe that contemporary artists still show an urge to refer to it: to recapitulate, redefine or even to quote or negate it. In comparison to the conceptual critical approach of the 1960s, we can witness much more abrasive aesthetic gestures, but also poetic language, emotionality and a sense of compassion when looking back at this disappearing medium.
Contemporary artists working with photography often use “mutating” forms, from radical distortions of the image and constructed abstract models to three-dimensional spatial installations, as if the analytical conceptual approach had merged with the utopian insistence of the avant-garde. All of these tendencies can be perceived as an indirect attempt to capture the essence of photography, blurred by indistinct but deep sediments of cultural connotations. Generally speaking, we can see the effort to abstract the medium itself, through formal experimentation or abstraction, and also through complicated juxtapositions and the layering of images into new meanings. All of this brings us to further questions: in which ways is the “essence” of the “photographic” image changing? And to which extent can we compare these tendencies in contemporary photography with the history of Greenberg-defined Modernist painting”? And can westill speak about “photography” as a specific artistic genre, or even a medium at all?

VIVIDNESS OF MONOTONY
The photographic section of the Prague Biennale aspires to form an autonomous thematic exhibition, exploring more thoroughly a specific aspect of contemporary art, one which resonates not only in the work of aspiring photographers, but also many other artists. Although this is a tendency which is culminating today, it has its archetypes in the work of some established artists (even those working outside the field of photography).The exhibition becomes a kind of power field,where the seemingly prevalent visual monotony of the artworks themselves should enable a deeper immersion into minor differences within the specific approaches and ways of thinking of the selected artists. The stress is placed not only on the medium of photography, but also on the territories bordering it (painting, sculpture, installation), as well as the mutual spatial relations of the works on display and the very medium of the exhibition. *Photography, Reconstructed* attempts to evoke a discussion not only about the disintegration and repeated reassembly of the contemporary image, but also much broader questions concerning our perception of photography and its legacy. If we start with the hypothesis that there is no such thing as “photography” in the sense of any homogenous and firmly definable phenomenon, but rather something that has disintegrated into countless temporary and pragmatically differentiated practices, we can then finally comprehend that photography does not exist at all – that it is merely a myth or a form of ideology which we inhabit, confirm and reconstruct in order to legitimate ourselves. If we have arrived at the conscious stage of our photographic experience, we should start to examine its sub-consciousness (as well as our own).

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1, 2 - Imagini din expoziție

UJVÁROSSY LÁSZLÓ
Time-Like

1

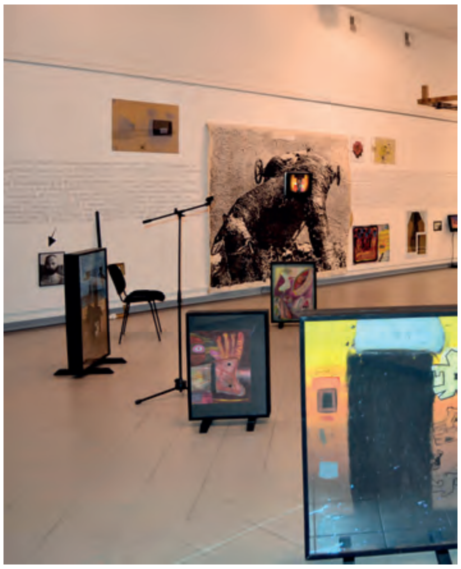
Galeria de Artă Contemporană
Miskolc, Ungaria
18 aprilie - 22 iunie 2013

text de **MARIA ZINTZ**

Expoziția de la Galeria de Artă Contemporană de la Miskolc, organizată în vara anului 2013 de Ujvárossy László, nu a fost tocmai o retrospectivă. Ujvárossy nu și-a propus să prezinte etape creatoare, poate o evoluție artistică. A dorit mai curând să se dezvăluie pe sine, cu întrebările, îndoielile, viața în timp, în mișcare prin ceea ce a creat, a gândit din 1981 (anul absolvirii Institutului Ion Andreescu din Cluj) și până acum. Ujvárossy László, deși nu a părăsit total modalitățile grafice de exprimare, a ales să folosească mijloacele abordate de majoritatea artiștilor optzeciști din România: instalația, fotografia (unde adesea a intervenit), performance, arta video, scrierea etc., prin care se putea manifesta mai complex, uneori radical, deși umorul, subtilitatea, înțelegerea pentru celălalt erau trăsături ce-i caracterizau opera. Expoziția s-a născut dintr-o benefică colaborare dintre Ujvárossy și curatorul ei, Bán András, critic de artă și profesor universitar, ce i-a propus un montaj în care un rol important să aibă și scrierea, prin care să marcheze drumul parcurs în mai mult de 30 de ani: popasuri, stări, întrebări existențiale, etape, momente. A avut la dispoziție o singură sală, de aceea, cu toată complexitatea expoziției, ea a fost mai curând un corpus uriaș, unitar, tulburător, divers prin numeroasele aspecte existențiale: o mare instalație.

2

László Ujvárossy a adăugat scrierea, texte scrise de el pe pereții sălii, cu referire la stări, sentimente, momente care i-au marcat viața. Obiectele, instalațiile, lucrările de grafică, fotografiile, documentele au fost expuse, în toate modalitățile posibile, într-o desfășurare în care s-a avut în vedere derularea existențială a autorului. Textele trimit prin săgeți spre obiectele din expoziție, cu efecte nu numai explicative, uneori amuzante, uneori dramatice, atrăgând atenția prin încărcătura emoțională, autobiografică. László Ujvárossy face o introspecție în existența sa, începând cu documente și imagini foto din vremea copilăriei, petrecută într-un sat din Secuime: cu o evocare a bunicilor care pierduseră totul după naționalizarea forțată de la începuturile totalitarismului, a tatălui deportat la Canal, a părinților și chiar a sa, nevoit să trăiască o viață dublă: cea familială, cu piane și cărți într-o casă spațioasă, și cea socială, cu disimularea necesară supraviețiurii.
Expoziția a fost structurată în trei segmente: familia, ce include ciclul *Zestrea cu lada de zestre*, care are înțelesuri profunde, o instalație cu un „conținut" care se referă nu numai la ceva concret, ci la relația sa cu trecutul, la ceea ce purtăm cu noi de-a lungul vieții, moștenind de la străbuni obiceiuri, credințe, semne, simboluri. Tot în acest segment era inclusă fecunditatea, fiind vorba și de lucrări cu conotații erotice, ce presupun intimitatea familiei, nașterea, evoluția în timp. Al doilea segment era al kitsch-ului și al dictaturii. Ujvárossy László a ales încă din anii studenției căutarea continuă, experimentul împins de curiozitate și de dorința inventivității permanente. În 1982 își prezenta în expoziția personală lucrarea de diplomă „Eliberarea sentimentului dintr-un spațiu rigid". A pornit de la o fotografie din 1920, găsită în familie, care înfățișa un grup de călugărițe. A prelucrat-o, a intervenit cu radieri, cu desen, ajungând la câteva variante, fiecare purtătoare de expresie. A decupat un fragment, pretext de la care, printr-o acțiune subiectivă, a ajuns la sugerarea impresiei de absență, de vacuitate. „Mișcarea" cadrului determina alte relații între componentele compoziționale, o eliberare treptată, parțială, cu sugestia evadării care trimitea, în acei ani când îngrădirea socială era puternic simțită, la politic, la o atitudine critică fie și mascată față de spațiul rigid din România.
Al treilea segment a fost cel al credinței, metafizicul. Central a expus calul psihopomp, calul năzdrăvan din mitologie, care te ajută să treci pe alte tărâmuri, iar din tavan atârna o elice acoperită cu nori albaștri (*Stare fără titlu*) prezentă în expoziția Atelier 35 de la Timișoara, sugerând libertatea exprimării, a visării și călătoriei în zone mai luminoase. Nevoia de a evada există și acum pentru el (ca pentru noi toți), pentru că mereu apare nesiguranța ce însoțește întrebarea „Ești sigur că te afli în partea cea bună, în poziția cea bună?". Chiar la intrarea în sala de expoziție erau prezente trei fotografii ale lui László Ujvárossy mâncând din fructul pomolei, tăiat în două, apoi, în a treia fotografie, având coaja fructului așezat pe cap, cu conotații



3

4

simbolice. Mă opresc încă odată asupra textelor cu încărcătură emoțională, care înseamnă mai mult decât un ghidaj în călătoria prin viața sa. Cum spuneam, expoziția poate fi văzută ca o mare instalație, prin modul în care a fost gândită, diversă, complexă prin obiectele, fotografiile, documentele expuse, care urmăresc pulsul, viața autorului lor.
Pentru a mări încărcătura emoțională, pe cinci monitoare puteau fi văzute filme realizate de doi dintre foștii studenți la Universitatea Partium, Murányi Matza Teréz și Domokos Zsolt, care au animat, virtual, spațiul: *Fecunditatea*, *Recuperarea Kitsch-ului*, *Zoolatria*, *Cântarea României* urmărind aspectele filozofice ale lucrărilor. Amintesc doar Requiem pentru o pasăre albastră din 1981, prinsă într-un cadru închis, cu aluzii la îngrădirea libertăților din acea vreme. Filmul de animație, cu sonor, amplifica dramatismul imaginii. Expoziția, prin complexitatea sa, a constituit un eveniment cultural, apreciat în Ungaria.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1- 4 - Ujvárossy László, *Time-Like*, vedere din expoziție, 2013

TIME-LIKE: UJVÁROSSY LÁSZLÓ, EXHIBITION

At the Contemporary Art Gallery
in Miskolc (Hungary)
April 18 - June 22, 2013

text by **MARIA ZINTZ**

The exhibition organized in the summer of 2013 by Ujvárossy László was not exactly a retrospective. He did not want to present his creative phases but rather an artistic process by disclosing himself with his questions, doubts and life periods through his creations and his thoughts since 1981 (his graduation at the Ion Andreescu Institute from Cluj) until now. In so doing, he used the means embraced by all the artists of the eighty generation at the time: installation, photography, performance, video art, writing etc., through which he was able to display himself in a more complex, radical manner, even if subtleness, humor, and understanding of the other accurately characterized his work. The exhibition joined the artist and Bán András, art critic and university teacher, who suggested him a structure in which writing should have an important role as it could underline better the path Ujvárossy went on for over 30 years. He had only one room at this hand and, therefore, the exhibition looked more like a giant thrilling and diverse corpus: a giant installation.
Ujvárossy put texts written by him on the walls of the show room, referring to states of mind, emotions, thoughts, and moments that had once marked his life. The objects, installations, graphic works, photos and documents were exhibited in all ways possible, in a development where, at the center, stood the author's own unfolding, an introspection in his existence by evoking the grandparents losing during the totalitarian regime everything they used to own, the deported father, his own double life, dividing between family life and the necessary dissimulation needed in order to survive. The exhibition was structured in three segments: family and fecundity - ancestral legacy; kitsch and dictatorship - the breakout through innovation; belief and metaphysics - a research for freedom by turning to mythology.
In order to intensify the emotional charge one could watch on five monitors movies made by two of his former students from the Partium University in Oradea: Murányi Matza Teréz and Domokos Zsolt, who virtually animated the exhibitive space.

Cartea de artist în România

Salonul de carte bibliofilă și de carte de artist
Book Project International 2013
Palais de la Bourse, Marsilia, Franța
19-20 octombrie 2013

text de **MATEI VIȘNIEC**

1

Interesul pentru cartea obiect sau cartea de artist apare în anii 1970, când România intră într-o perioadă de deschidere culturală. Efervescența artistică din acei ani s-a manifestat pe numeroase planuri (teatru, muzică, arte plastice, literatură, eseu), iar artiștii au reușit într-o mare măsură să treacă peste rigorile cenzurii, altfel spus să nu respecte regulile impuse de putere și de comanda oficială.
În acea perioadă, poezia în special a avut un rol de denunțare, prin metaforă, a derivelor puterii comuniste și a absurdului de fiecare zi. Poeții și artiștii au intrat în mod natural într-o complicitate plină de subînțelesuri și de coduri subtile, și au propus publicului opere comune, asociind cu finețe și forță cuvântul și imaginea. Generația 80, în prelungirea acelui elan, a marcat și ea literatura română prin vocea ei iconoclastă, dar și prin asumarea unei atitudini morale, totul pe fondul unei imaginații incisive și debordante. Postmodernismul a inspirat la rândul său noi căi de explorare artistică. România s-a orientat total spre curentele occidentale, iar artiștii au hrănit cu operele lor un public avid și el de libertate, de schimburi de idei, de căutarea unei identități și de călătorii imaginare (în așteptarea celor reale)... Iată contextul în care artiștii români au început să realizeze cărți-obiect și să organizeze expoziții importante, cum ar fi „SCRIEREA” prezentată în 1980 la Institutul de Arhitectură din București, sau „STUDIUL” la Timișoara.
După căderea comunismului, acest tip de căutare artistică ia amploare pe fond de noi tehnologii și de o mare diversificare a industriei cărții. În 1990, un grup de artiști inițiază la București operațiunea „cARTe”, expoziție intinerantă, cu o escală memorabilă la Amsterdam.
Printre artiștii fondatori ai cărții-obiect din România îl putem evoca pe Ion Bitzan, creator al unor serii de cărți de o mare plasticitate, cu o scriitura „incitativă” de o remarcabilă originalitate, în care accentul este pus, înaintea sensului, pe emoția generată de semn.
Influența mai multor căutări și mișcări internaționale, precum „Fluxus”, se resimte și în România irigând un întreg florilegiu de reușite.

2

3

Publicul descoperă o întreagă serie de cărți de artist remarcabile, de cele mai multe ori xerografiate, într-o estetică aproapiată de conceptul de mail-art (cum ar fi creațiile lui A. Albici, D. Scriba, A. Oișteanu, D. Mihălțianu, Marilena Preda Sânc, Roxana Trestioreanu, Iosif Kiraly). Să amintim și cărțile năstrușnice ale lui Șerban Foarță (artist, dar și poet și traducător), cele ale Suzanei Fântânariu (membră a școlii din Timișoara), cartile „prizoniere" ale lui Miklos Onucsan (Oradea) sau obiectele-scriituri ale lui Nistor Coita (Cluj). Toate aceste opere au interpelat, au surprins și au incitat publicul să-și modifice percepția față de ceea ce numim în mod tradițional „carte".
Într-o țară unde timp de o jumătate de secol publicul a fost obișnuit să caute „spații de libertate" în paginile cărților, această declanșare de energii în jurul carții-obiect a creat noi complicități artistice, a hrănit noi forme de curiozitate culturală și a creat noi reflexe în raport cu semnul și cu imaginea.
Într-un fel, creatorii de cărți-obiect ne incită să retrăim experiența cărții unicat, a manuscrisului care fascina în perioada premergătoare inventării tiparului de către Gutenberg. Experiențele contemporane sunt tot atâtea punți către trecut, noile forme de libertate și de creativitate contemporană sunt în dialog cu o lungă gestație istorică. Cultivând sinteza între semn și imagine, cartea de artist este o oglindă a neliniștii creatoare, dar și propunere reflexivă, un joc între convențional și neconvențional, o coabitare între tehnici, cu această observație că fiecare invenție grafică poate genera noi atitudini, noi unghiuri de situare emoțională. Gestul poate deveni el însuși semn, iar emoția generată de gest se declină într-o infinitate de interpretări individuale. Fiecare carte-obiect este, pentru a-l parafraza pe Cioran, un veritabil „tratat de descompunere" (în miniatură), un complot artistic programat pentru busculareа obișnuințelor, sursă benefică de îndoială și de surpriză, exercițiu de răsturnare a regulilor. Aceste căutări plastice și întâlniri de forme sunt un teren fertil și pentru numeroase ambiguități semantice, incertitudini metafizice și paradoxuri asumate. Arta, după cum bine știm, are misiunea de a neliniști, de a suscita întrebări și nicidecum de a formula răspunsuri definitive. Explorând spații noi de libertate, aceste cărți-obiect de o mare diversitate generează în aceeași măsură sens și non-sens, într-un dialog uneori muzical, ținând de arta contrapunctului. Paleta artiștilor contemporani este doldora de invenții, iar strategiile lor de ocupare a teritoriului bidimensional merită o reverență din partea iubitorilor de spectacol editorial.
Dar creația de carte obiect este și un fenomen artistic având importante conotații pedagogice. Artiști precum Suzana Fântânariu la Timișoara, Iuri Isar la București sau Atena Simionescu la Iași lucrează împreună cu studenții și cu elevii care creează și produc ei înșiși carte-obiect. Ei dezvoltă strategii de transmitere a unei arte, a unor tehnici specifice, transmitere care se face în timp, prin inițiere și afinități, prin incitare și complementaritate între profesori și elevi.
Iată principalele argumentele care au pledat pentru o prezentare substanțială a actualei constelații de artiști iubitori de carte și inventatori de cărți-obiect, în cadrul Salonului de carte bibliofilă și de carte de artist „Book Project International 2013" de la Marsilia, în Franța, unde România a avut statut de invitat de onoare și a lăsat o puternică impresie.

Legendă fotografii:

1-7 - Vedere de la Salonul de carte bibliofilă și de carte de artist Book Project International 2013, Palais de la Bourse, Marsilia, Franța. Foto: Iuri Isar

GRĂDINA CĂRȚILOR ÎN FLOARE

text de **BOGDAN PANȚU**

(…) Interesul se îndreaptă – în acest context – spre componenta estetică a cărții privită ca un obiect de artă. Însuși conceptul de carte pare să fie redefinit astfel încât expozițiile mai recente ne propun o gamă fabuloasă de forme desfășurate în spațiu. Cităm din câteva expoziții deschise în România o serie de titluri precum: cartea-recipient, cartea-ambalaj, cartea-document, cartea-amintire, cartea-amprentă, cartea-tablou, cartea-oglindă, cartea-moment, cartea-situație, cartea-stare, cartea cu ramuri etc. Culoarea și forma, elemente specifice activității artistului vizual, sunt asociate unor materiale cu texturi nemaiîntâlnite odinioară. Așa se face că lectura textului se cere substituită de lectura imaginii, vehicul al comunicării vizuale cu însemne proprii. Pentru a-și atinge aceste ținte, nu doar materialele de lucru ci și tehnicile se diversifică la rândul lor proporțional. Cartea-obiect preferă adeseori hârtia dar, treptat, își fac loc toate materialele plasticianului de la lemn la textile, de la ceramică la plastic sau metal iar, în cele mai fericite cazuri, fuziunea dintre conținutul textului și imagine este desăvârșită. (…)
(…) Tocmai atunci când latura pur obiectuală a cărții părea să devină absolută, iese în evidență tot mai clar aspectul ei imponderabil sub chipul unor metafore legate de pura vizualitate. Într-o vreme în care, în artă, chiar timpul dobândește o calitate obiectuală, nu este de mirare că și reversul este posibil: o carte obiect poate sugera imponderabilul cuvintelor. De la candoarea universului celor mici și până la meditațiile grave asupra tragicului contemporan, totul poate deveni o carte obiect, nu doar coșmarul ci chiar și visul.

4

6

5

7

O experienţă româno-coreeană

1

2013 the Republic of Korea – Romania fine arts culture exchange exhibition
Galeria K, Seul, Coreea de sud, octombrie 2013

text de **MARILENA PREDA SÂNC**

În luna octombrie a avut loc în Galeria K la Seul vernisajul evenimentului vizual *2013 the Republic of Korea – Romania fine arts culture exchange exhibition*. Expoziția a fost deschisă de Park Ju Bu, președinte al Asociației Artiștilor din Coreea de sud, Stone Carving Institute, și excelența sa Călin Fabian, ambasador al României la Seul. Evenimentul a fost organizat de Uniunea Artiștilor Plastici din România și Asociația Artiștilor din Coreea de sud, Stone Carving Institute, cu sprijinul Institutului Cultural Român. Lucrările de grafică / pictură / sculptură / fotografie / video, semnate de artiști români și coreeni, expuse în două din cele trei etaje ale Galeriei K, au reunit tendințe și modalități de expresie artistică din arealul artelor vizuale contemporane. Diversitatea abordărilor stilistice și conceptuale, valorificate în reprezentări vizuale realizate în tehnici tradiționale sau în noi materiale și tehnologii, au transformat spațiul galeriei într-un ambient vizual încărcat de semnificațiile imaginii a două culturi, aflate la mare distanță una de alta și totuși comunicante. Selecția artiștilor coreeni a oferit într-un bidimensional nuanțat și armonios peisaje realizate în manieră tradițională, caligrafii gestuale, dar și fragmente de realitate, alături de sculpturi finisate cu delicatețe și încărcate de memorie și detalii identitar culturale. Lucrările artiștilor români – curatoriate de Petru Lucaci – s-au concentrat asupra expresiei imaginii figurative / nonfigurative, de la trauma psihologică individuală, la poetica cotidiană, cadrări problematizate în tehnici picturale și noi media. Artiștii români participanți: Andreea Albani, Andrei Tudoran, Beti Vervega, Bogdan Ionuț Mateiaș, Marcel Bunea, Carmen Rasovszky, Casia Csehi, Dana Constantin, Emilia Persu, Florin Ciubotaru, Gheorghe Anghel, Gheorghe Rasovszky, Ion Atanasiu, Iuri Isar, Marilena Preda Sânc, Petru Lucaci, Romana Mateiaș, Valeriu Mladin, Vasile Tolan, Lisandru Neamțu. Artiștii coreeni participanți: Kim Si han, Kwon Tae man, Kim Myung san, Kim Mun ju, Kim Il hae, Kim Jin pil, Ryu Young do, Park Kyung ok, Park Ju nam, Park Ju bu, Park Gi o, An Maran, Yoon Kwang sun, Lee Sang kwan, Jang Eul bong, Cho Hyun jong, Choe So dong, Pyo In suk, Hur Myung sook, Hwang Hyun ja. Uniunea Artiștilor Plastici a găzduit în 2012 la Centrul Artelor Vizuale din București expoziția *2012 the Republic of Korea – Romania fine arts culture exchange exhibition*, deschisă odată cu aniversarea a 22 de ani de relații diplomatice între Coreea de sud și România.

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Grupul de artiști expozanți
2 - Secțiunea românească
3 - Secțiunea coreeană

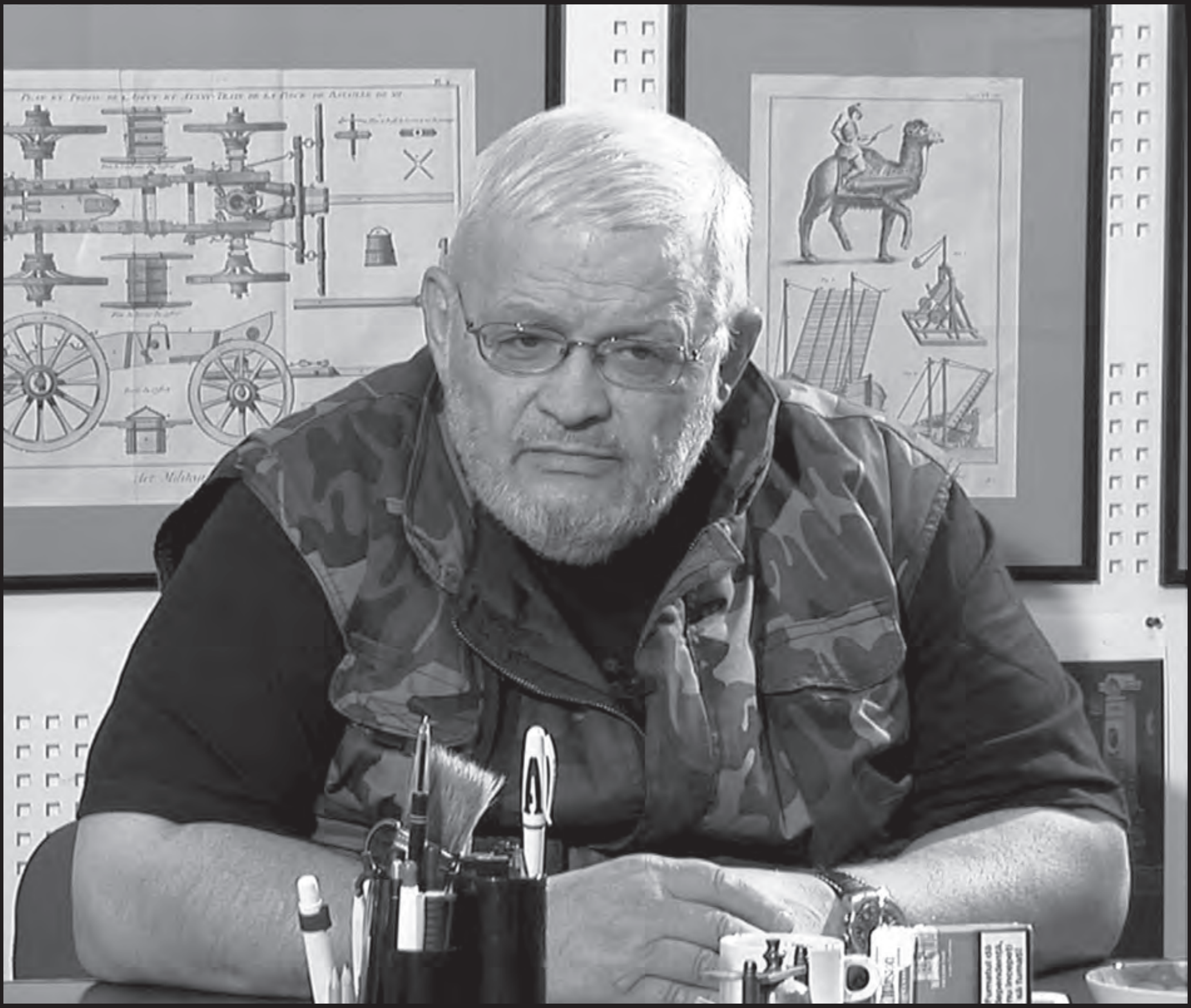
3

Margareta Sterian
(1897-1992)

Marea Doamnă a avangardei românești din anii ‘30 e prezentă cu 60 de tablouri
din colecția Csallner în galeria Emilia Suciu din Germania.
17 noiembrie – 31 decembrie 2013
Vernisaj: 16 noiembrie 2013
Laudatio: Prof. Dr. Ruxandra Demetrescu, Universitatea de Artă, București

GALERIE EMILIA SUCIU
Pforzheimer Str. 120, D-76275 Ettlingen, Germania
www.galerie-suciu.de, info@galerie-suciu.de
T. +49(0)7243-38693

#5 IN MEMORIAM



MIHAI OROVEANU

20 SEPTEMBRIE 1946 - 31 AUGUST 2013

MIHAI OROVEANU

1946-2013

text by **RUXANDRA BALACI**

Self-centred on his willingly solitary dimension, intimate and secret, conscious and introspective, realist, analytic and exceedingly feeding the Balkanic machist myth, Mihai Oroveanu was an interesting photographer, a sharp visual philosopher and one of the most important nowadays Romanian cultural figures.

Voyeur avec finesse d'esprit and recorder of the grotesque, sad, erotic, bizarre or funny aspects of life, he supplied with his own images a huge archive of old photos – from the beginning of the last century through totalitarian age till the very contemporary moments – which he collected and than intended to donate to the Museum of Contemporary Art we created together.*

Charismatic and dynamic in a country that, unfortunately, does not particularly appreciate culture, refinement, and style nor the assertive effort, his approach to work was prodigious and paradoxical: titanesque (if the word would not be outdated) but modest, egotic and completely giving himself to others, childish and full of wisdom, encyclopaedist and mysterious, rebellious and conformist. Overwhelmingly complex character he was to be put under Virilio's statement "Aimer l'art à perte de vue."

His amused-curious eye and his Jupiterian benevolence and optimism were balanced or contradicted / imbalanced by a kind of hidden emotivity and a Saturnian disposal toward melancholia and secrecy.
"The very gesture of putting a camera in front of an eye is also a way of self-hiding and self-isolation." (M.O.)

Always professional in looking tender (sometimes hidden pathetic) or cruel through the camera, he understood the photographer status as Dziga Vertov did in his film "Man with a movie camera": someone in perpetual movement, recording with speed and intellectual agility between the events. Incessantly documenting and archiving, *un facteur agissant… un facteur enrégistrant parfois avec beaucoup d'humour noir, parfois avec froideur, parfois avec succulence, toujours avec la conscience et l'angoisse de l'éphémère...*

..."The freezing of temporality is what attracts me in an apparent engagement in an action..." (M.O.)

In his beginnings, during the oppressive communist regime, also fits him Diane Arbus's – "photography is a license to go wherever I wanted and to do what I wanted to do." The camera being the indispensable passport which annihilates moral boundaries and social inhibitions or even political taboos (to be seen his photographic activity during Ceausescu's eighties) provided him at least with mental freedom. A way to live indirectly and a way to certify experience.

Shaping experience and articulating it through the camera was also a masked way to aggress and to possess existence.

Existence intended mostly as a working project… recording exotic aspects and strange situations or relevant subtle details of a refined *jouisseur* – both carelessly ludicrous and hyper-analytic in a most paradoxical way.

A mordant intellect, he was haunted by a sort of bulimic of images, of documenting and an archiving mania: to record and archive events, artistic facts, buildings, works, artists and people. Mysterious stories pervade this endlessly work that even himself couldn't control anymore in its huge dimensions. Overloaded by a kind of nostalgic of the bygone-atmosphere, of the passing instant, of the ephemeral, of memory and history, finally evoking hidden thanatic fears...

* P.S. ... we founded together the Museum of Contemporary Art in Bucharest (MNAC from 2002 on...) in a hostile social context and a local cultural milieu lacking visual education, and we completely challenged the Romanian art scene...

...and the effort was impressive... but this is another story, of both of us...

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Mihai Oroveanu, foto: Ruxandra Balaci
2-11 - Fotografii realizate de Mihai Oroveanu (colecția Anca Oroveanu)

1

Un muzeu al fotografiei cu numele lui MIHAI OROVEANU

text de **MAGDA CÂRNECI**

Cine nu-l știa pe Mihai Oroveanu din lumea artelor vizuale ? Acum vorbim, *hélas*, la trecut, despre un om iubit și stimat de o întreagă breaslă profesională, plecat dintre noi la sfârșitul lui august 2013. Era o instituție în sine și o prezență umană impresionantă, caldă, inconturnabilă, dincolo de faptul că a fost multă vreme directorul unor oficii care au administrat producția și expozițiile plasticienilor în țară și în străinătate. Mare la stat, un munte de om, și calm la sfat, un munte de spirit bonom și tolerant, Mihai Oroveanu cunoștea practic tot și toate despre arta modernă și contemporană românească. Era memoria vie a acesteia, o memorie prodigioasă, spumoasă și binevoitoare. Artiști, opere, monumente, tabere de creație, cărți de artă, documente de tot felul, legislație, tot, tot ce ținea de acest domeniu încă insuficient cunoscut și recunoscut de reprezentanții culturii majore de la noi, trecuse într-o formă sau alta prin mintea și ochiul și inima încăpătoare și largă a lui Mihai Oroveanu – inimă care, vai, l-a lăsat...

Datorită parcursului său profesional meandric – de la condiția de tânăr muncitor al Combinatului Fondului Plastic și colaborator al revistei ARTA în vremuri dificile, sărace și comuniste, la condiția de director al Oficiului Național pentru Documentare și Expoziții de Artă (ONDEA) imediat după revoluția din decembrie 1989 și apoi la cea de director al primului Muzeu Național de Artă Contemporană din România (MNAC), deschis în 2004 la București - Mihai Oroveanu a avut ocazia să atingă, să vadă, să contemple, să selecteze și să înmagazineze, într-o formă sau alta, cam tot ce s-a adunat în patrimoniul vizual românesc în ultimii 50 de ani.

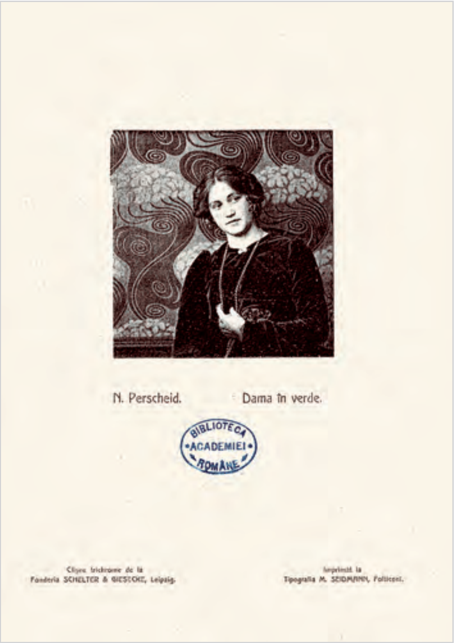
Era un gurmand al vizualului, după cum era un gurmand al existenței, un *bon viveur* pe toate planurile. De la el puteai afla detalii precise și amănunte picante despre viețile unor pictori și sculptori deja uitați, despre statui din Buzău sau New York, și despre atelierele artiștilor din București – ah, aceste ateliere ascunse prin te miri ce case vechi și dărăpănate, niște oaze de retragere pașnică din vacarmul orașului, locuri pline de un stil de viață azi pe cale de dispariție și despre care Mihai a publicat trei splendide albume de artă în a doua jumătate a anilor 2000. Știa să prețuiască, echilibrat și echidistant, ceea ce era de valoare în toate stilurile și formulele artei contemporane românești, nu doar în cele de succes internațional sau de ultimă oră – ceea ce a făcut ca mult controversatul MNAC să devină, treptat, în ciuda polemicilor din jur, o instituție reprezentativă și respectată.

Om-orchestă cu multiple preocupări – istoric de artă, curator, membru în jurii naționale și internaționale, autor de albume și cărți de artă, organizator de târguri de artă și de carte în țară și în străinătate (el a inițiat și organizat ani la rând târgul Bookarest, devenit ulterior Bookfest!) – Mihai Oroveanu era și un mare povestitor. Avea un șarm oral nespus, blând și hâtru, ai fi putut sta să-l asculți ore și ore în șir vorbindu-ți despre familiile boierești românești (dintr-una făcea și el parte), despre bunicul său, sculptorul Ion Jalea (căruia îi purta un adevărat cult și pentru care pregătea un muzeu privat), despre marii săi prieteni dispăruți, sculptorul George Apostu și pictorul Horia Bernea, și mai ales despre București. Îndrăgostit de acest mare oraș *mal aimé*, oraș neiubit sau rău iubit de-a lungul vremii, Mihai era în stare să reînvie prin cuvinte domoale magia unui loc care mai păstrează până azi colțuri de stradă de o frumusețe mateină, vile de stil paseist, cârciumi pitorești și buticuri retro, cunoscute numai de el. Am vrut mereu să fac cu Mihai un film despre București, un film în care el să povestească „misterele Bucureștilor" – și nu am mai apucat.

Dar Oroveanu era mai ales un pasionat al fotografiei, această artă majoră în Occident, dar care în România a căpătat un statut cu adevărat respectabil abia de câteva, puține, decenii. El însuși un foarte bun fotograf, deși destul de discret cu această latură a personalității sale, Oroveanu a fotografiat mii și mii de lucrări de artă, vernisaje, expoziții, ateliere și întâlniri cu artiști din toate orașele, din toată țara și de peste hotare. Dar el era mai ales un împătimit al fotografiilor vechi, istorice, documentare, pe care le căuta și le colecționa de peste tot, din cele mai neașteptate locuri și circumstanțe (vezi *România Modernă. Documente fotografice 1859-1949*). Avea o colecție personală de clișee uriașă, dar a pus la punct și o clișotecă la fel de uriașă, cu peste un milion de exemplare, în cadrul celor două instituții la care a fost director, ONDEA și MNAC, amintite mai sus.

Colecționar de mare anvergură, poate unul dintre cei mai mari de la noi, Mihai era și un pasionat al documentelor, căci suferea, ca orice intelectual responsabil, de lipsa culturii documentației sistematice la români. Și a încercat din răsputeri să paleze această situație dezastruoasă mai ales în domeniul lui de expertiză, cel plastic și cel fotografic, fără să fi ajuns probabil să fixeze stabil și inebranlabil, cum își dorea și cum spunea adesea cu amărăciune, acest haos, această dezordine care marchează încă la noi profesiunea atât de stimabilă a documentării. Mihai visa la un *muzeu românesc al fotografiei*, pentru care se lupta de ani de zile și căruia ar fi vrut să-i doneze colecția sa impresionantă de clișee și documente. Mâhnit de lipsa de înțelegere a autorităților politice românești, el se hotărâse în ultima vreme să doneze totul muzeului de artă din Pécs. Poate că plecarea prea grabnică dintre noi a acestui important și autentic om de cultură să forțeze mâna destinului și să vedem deschizându-se, în fine, în capitala României, un muzeu al fotografiei care să poarte un nume pe care l-ar merita pe deplin: Mihai Oroveanu.

2


N. Perscheid. Dama în verde.

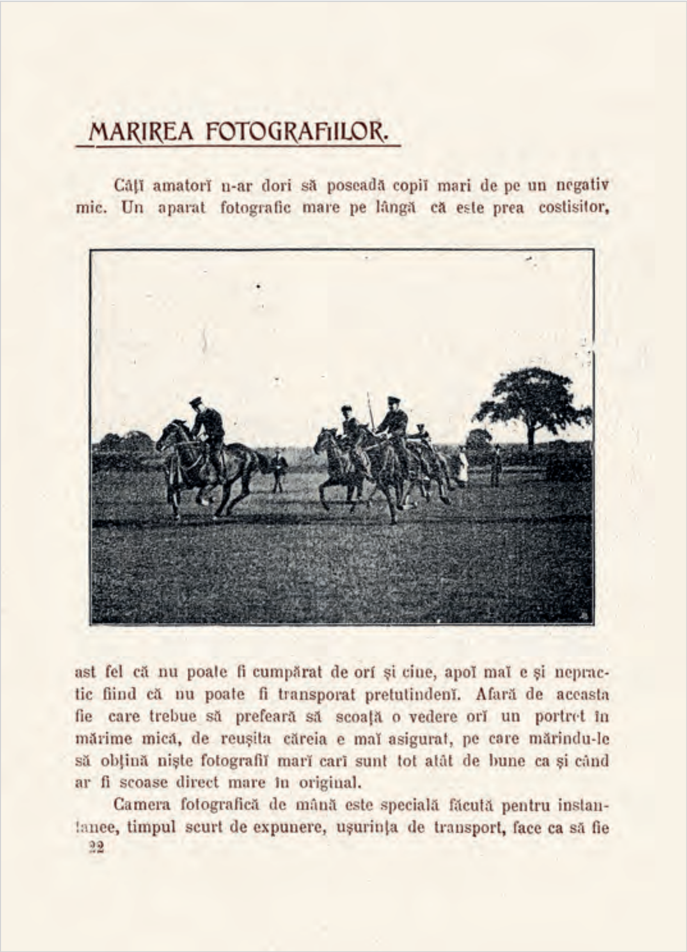
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Clişee trichrome de la Fonderia SCHELTER & GIESECKE, Leipzig.

Imprimat la Tipografia M. SEIDMANN, Fălticeni.

2

artistică” –, Zaitman subliniază că progresul în arta fotografică e îndatorat amatorilor care au mână liberă în a experimenta și a nu ține cont de cererea publicului, în mâinile lor „Aparatul fotografic a ajuns ca o ustensilă de care se servește artistul-fotograf, întocmai cum desenatorul și pictorul se servesc de creion și pensulă pentru a putea produce lucrări de artă.”[3]
După care lansează o frază-manifest a esteticii fotografice: „Fiecare fotografie e ceva individual, să se observe poziția fie-căreia, jocul luminei, naturalismul feței, nici o urmă de schemă, retușa redusă la un minimum”.
Scopul revistei *Fotografia…* – încheie Zaitman – „e de a contribui la purificarea gustului de artă în fotografie”.
Următorul număr al revistei, ilustrat cu fotografii anonime, reprezentând majoritatea peisaje marine, este unul dublu, iar redacția și administrația se mută la Fălticeni. Sumarul anunță articole despre estetica fotografiei. „Mulți își vor pune întrebarea la vederea titlului, – spune Zaitman[4] – dacă există o estetică specială a fotografiei. Da și nu. Faptul că fotografia e lipsită de culori și are ca bază lumina, face să o putem pune alături de artele grafice, care ocupă un loc de frunte în istoria artei”, încadrând-o pe loc într-o descendență extrem de prestigioasă: aceiași Rembrandt, Dürer, Holbein, dar și „pictura clasică italiană”, din nou „arta realistă olandeză”, cu precizarea că „Acolo unde ochiul iubitor de artă e frapat de frumusețea culorilor, de intensitatea și diversitatea umbrelor, placa fotografică rămâne mută. / Îndată însă ce e vorba de mersul liniilor, de contrasturi intense de lumină și umbră, de silhouette puternice, fotografia e la locul său”. Așadar, ceea ce conferă fotografiei caracter estetic sunt liniile, conturul și contrastul, spicuite din raportul dintre lumină și umbră. „Forța fotografiei e lumina” sau „Lumina însuflețește fotografia”, spune el mai jos, încheind cu o recomandare: „Pentru peisagiști nu se poate recomanda o școală mai bună, decât un studiu aprofundat al lucrărilor grafice ale maeștrilor artei, în special al școalei olandeze (Rembrandt ș.a.), unde ochiul se poate exercita să găsească frumusețea obiectelor, cu totul că sunt lipsite de culori”[5].
Câteva pagini mai încolo revista beneficiază de colaborarea Dr. E. König cu un articol despre pinatypie, „o nouă metodă de a obține fotografii în culori naturale”[6] sau a lui L. David, recenzat în numărul trecut, despre aplicațiile bromurii de argint[7]. E unul din aspectele specifice ale revistei lui Zaitman, acela de a corobora îndată observațiile estetice cu cele de ordin tehnic și social, ca într-un articol despre developare[8], în care acesta explică „vulgarizarea fotografiei” prin trecerea de la placa de colodium la placa sensibilă. O colaborare prestigioasă este și aceea a lui Wilhelm Lechner, proprietarul fabricii de aparate și ustensile fotografice „R. Lechner (Wilh. Müller)”, furnizorul Curții Regale Imperiale din Viena, furnizor căruia, de altfel, i se și alocă o pagină de reclamă în fiecare număr al revistei, alături de reclame la companiile A. Lumiere & ses Fils, Motoren Fabrik Oberursel Act. Ges.[9], Mackenstein, „AGFA” (Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation) sau L. Gaumont & Cie. Numărul 2-3 reproduce o parte din conferința acestuia ținută în același an la Photographische Geselschaft din Viena[10]. Înainte de paginile reclamei însă, revista *Fotografia…* anunță „I-iul Concurs al «Fotografiei»”, inițiat de revista *România*


MARIREA FOTOGRAFIILOR.

Câţĭ amatorĭ n-ar dori să posedă copiĭ mari de pe un negativ mic. Un aparat fotografic mare pe lângă că este prea costisitor, ast fel că nu poate fi cumpărat de orĭ şi cine, apoĭ maĭ e şi nepractic fiind că nu poate fi transporat pretutindenĭ. Afară de aceasta fie care trebue să prefeară să scoaţă o vedere orĭ un portret în mărime mică, de reuşita căreia e maĭ asigurat, pe care mărindu-le să obţină nişte fotografiĭ marĭ carĭ sunt tot atât de bune ca şi când ar fi scoase direct mare în original.

Camera fotografică de mână este specială făcută pentru instantanee, timpul scurt de expunere, uşurinţa de transport, face ca să fie

22

3

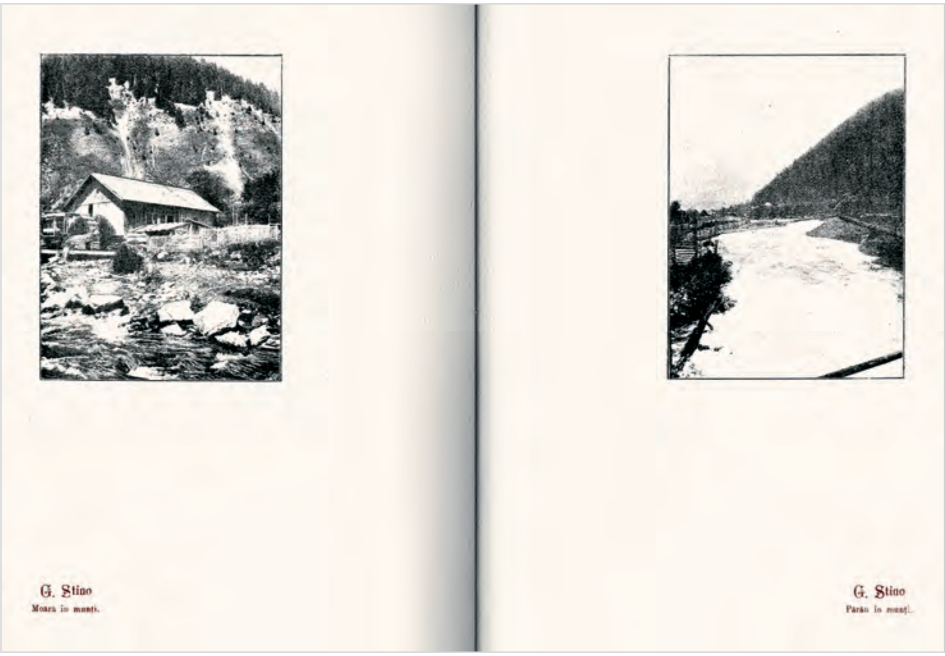
HARTIA DE BROMURA DE ARGINT.

Datorită progresuluĭ făcut de industria fotografică, hârtia de bromură de argint e astă-zĭ foarte răspândită, şi cu drept de oare ce dânsa posede o sumă de calităţĭ care o fac să fie preferată hârtieĭ Celoïdin şi Aristo. La bromură nu suntem legaţĭ de lumina zileĭ, copiarea e rapidă, ast fel că dânsa a făcut posibilă crearea *industrieĭ* de reproducţiune fotografică. Fotografiĭ marĭ se pot face direct pe hârtie de bromură de pe clişeul mic.

Din toate hârtiile fotografice, hârtia de bromură e cea maĭ sensibilă. Dânsa e fabricată întocmaĭ ca plăcile fotografice, cu singura deosebire că e făcută cu o emulsiune maĭ puţin sensibilă Hârtia de bromură e o hârtie de developat, adică copia nu apare vizibil ime-

34

4



5

pitorească. Scopul concursului e de „a desvolta gustul artistic și de a arăta tuturora că și România posede amatori ale cărora lucrări pot să se măsoare cu cele mai bune din străinătate", iar câștigătorii vor primi drept premiu „un aparat fotografic de mână, cu obiectiv anastigmat, obturator à rideau permițând o expunere de 1/2000 din secundă", plus „diverse materiale pentru fotografii". „Condițiunile concursului" sună extrem de promițătoare și provocatoare: este admisă în concurs orice fotografie „reprezentând vederi pitorești din țară", formatul minim admis e de la 9 x 12 în sus, în copii de câte două („una montată și una nemontată"), juriul va premia lucrările „care vor da dovadă de un gust artistic și de o deplină stăpânire a technicei"; cu termenul 15 octombrie și promisiunea publicării rezultatelor în numărul din 15 noiembrie, un „număr special al revistei *România pitorească*", în plus „Revista noastră își reservă dreptul de a organiza o expoziție din fotografiile trimise la concurs; locul și timpul rămâne a se publica mai târziu".
Numărul 4 al revistei, ilustrat integral cu fotografii color, „Clișee trichrome de la Fonderia Schelter & Giesecke" din Leipzig, semnate de Nicola Perscheid, G.H. Grell, C.G. Schillings[11], este dedicat procedeelor tehnice cu finalitate estetică. „Teleobiectivul nu redă obiectele în mărimea lor reală – spune Zaitman –, însă aceste nerealități sunt plăcute ochiului observatorului. Arta nu constă în reproducția fidelă a naturei, ci în scoaterea în relief a motivelor principale."[12], sau în Ilustrațiile noastre, „Firea fotografiilor scoase cu teleobiectiv cere ca observatorul să nu le observe din apropiere. Ilusiunea, aparența artistică câștigă foarte mult, când ele sunt puțin mai îndepărtate de ochii observatorului".
Începând de la numărul 5, revista își schimbă structura, deschizându-se cu o galerie de portrete, peisaje și instantanee, cât și clișee Goerz, pe hârtie lucioasă, realizate de N. Perscheid, R. Starke, Otto Scharf, Schillings și C. Puyo, și cu un articol semnat de C.B., despre peisajele montane, perspectiva aeriană și haloul atmosferic[13], probabil un harnic rezumat la cărții lui Terschak, anunțată în numărul trecut. După cum contribuția „Din istoria fotografiei", de L. Zaitman, trebuie că este un soi de avanpremieră la volumul anunțat tot acolo și care debutează cu o întrebare cel puțin curioasă: „Nu ne este îngăduit de a presupune că există o legătură între caracterul democratic al veacului trecut și realizarea fotografiei?", și tot el răspunde: „Aristocrația slăbită, o burghezie conștientă de puterea sa, trebuia și dânsa să-și aibă un mod de a fi reprezentat. / Trebuia găsit un mijloc care să fie puțin costisitor, și care să satisfacă cerințele clasei noi, parvenite."[14]. Încheind introducerea sa în istoria fotografiei cu disputa dintre practicanții fotografiei și acoliții oficiali ai artelor frumoase, Zaitman e și el de părere că fotografia este „o artă nouă". Aceeași structură editorială e de găsit și la numărul 6 (iarna lui 1906) care, pe lângă articolul de fond al lui Leon Zaitman despre instantanee și al lui M.D. despre „ozotypie", beneficiază de colaborarea lui A. Parzer-Mühlbacher și a lui Stewart F. Carter, cu „notițe fotografice" și de reproduceri după același R. Dührkoop, dar și după peisajele fotografului român G. Stino (Aurel G. Stino, profesor la Fălticeni, la Liceul „Nicu Gane", cel care scrisese cândva despre poveștile lui Creangă), *Șosea pe muntele Stânișoara*, *Hait pentru exploatațiunea forestieră*, *Moară în munți* și *Pârâu în munți*. Și ca să nu pară cu totul nelalocul ei invocarea lui Benjamin, iată ce spune Zaitman, la rubrica Bibliografie, unde recenzează *The Process Year Book. Penrose's Pictorial Annual for 1905-6*: „Fotografia punând stăpânire peste ilustrarea cărților, luă desenatorilor un câmp așa de vast, care a avut epoce de glorie corespunzătoare cu perioada glorioasă a artei neerlandeze și germane: un Dürer, un Rembrandt nu s-au simțit înjosiți să facă gravuri ilustrative, care erau artă prin ele însuși. Astăzi reproducțiunile fotomecanice au luat nota personală a ilustrațiilor, mulțumindu-se a servi ca documente; în schimb au contribuit la vulgarizarea artei, prin răspândirea și ieftinirea reproducțiunilor, tablourilor și gravurelor clasice și moderne."[15]

* Fragment din volumul *Arta contimporană. Cealaltă față a avangardei românești în documente despre cinema, fotografie, colaj, muzică, design, dans, pantomimă, corp, spectacol, performance, artă exotică*, aflat în pregătire pentru publicare.

1 Până la revista lui Zaitman, au mai existat două publicații de specialitate la Iași, una din 1901 – *Revista fotografică* („Jurnal ilustrat pentru fotografie") și alta din 1904 – *Revista pentru fotografie și foto-arte*. După Primul Război Mondial, numărul publicațiilor dedicate fotografiei a crescut și s-a diversificat: *Fotografia* („Revista «Asociației (în înființare) a fotografilor din România»", Cluj, Alba-Iulia, 1922-1926), *Fotograful* („Organul Uniunei Fotografilor din România", București, 1924), *Foto-Curier* („Publicațiune de specialitate a fotografilor din România", Director: Et. Lonyai, București, 1926), *Fotografia* („Revista foto-amatorilor", București, 1933), *Revista Fotografică Română* (București, 1934-1940), *Fotografia* („Revista Asociației «Fotografilor Amatori Români»", București, 1936), *Foto-România* („Revistă lunară de propagandă fotografică", București, 1942). Fondul de periodice al Bibliotecii Academiei Române deține doar primele 6 numere. Nu știm dacă au fost mai multe, deși promisiunile făcute în ultimul număr indică acest lucru.
2 Fotografia. *Revistă mensuală ilustrată*, Anul I, No. 1, 15 iunie 1905, pp. 3-9.
3 „(…) fotografiile anonime – spune Magda Radu – fascinează pentru că au un aer necăutat.", în Magda Radu, *Câteva mici istorii*, în Oana Tănase, Magda Radu, Matei Câlția, Eugen Alexandru Gustea, Nicu Ilfoveanu (coord.), *Petite Histoire (Mică Istorie)*, Galeria Posibilă, 2009, p. 109.
4 Leon Zaitman, „Din estetica fotografiei", în *Fotografia…*, Anul I, No. 2 și 3, August-Sept., 1905, p. 19.
5 Idem, pp. 20-21.
6 Dr. E. König, Pinatypia, în *Fotografia…*, Nr. cit., pp. 28-33.
7 L. David, „Hârtia de bromură de argint", în *Fotografia…*, Nr. cit., pp. 34-38. În paginile următoare, la rubrica „Notițe fotografice", Ch. Cros scrie despre negrotypie, hydrotypie, pozitive albastru-azuriu pe sticlă, fotografii fosforescente și scrierea pe negative.
8 L.Z., „Developarea după fixagiu", în *Fotografia…*, Nr.cit., p. 25.
9 Cu mențiunea „Representantul p. România: Inginer Leon Zaitman, Fălticeni".
10 Lechner Wilhelm, „Mijloace technice noi în fotografie", în *Fotografia…*, Nr. cit., pp. 39-42.
11 Și descrise de L.Z. în articolul „Ilustrațiile noastre", No. 4, (1905-1906), pp. 62-63.
12 Leon Zaitman, „Teleobiectivul", în *Fotografia…*, Nr. cit., p. 51.
13 C.B., Fotografia în munți, în Fotografia…, No. 5, (1906), pp. 69-72.
14 L. Zaitman, „Din istoria fotografiei", în *Fotografia…*, Nr. cit., p. 73.
15 L.Z., Bibliografie, în *Fotografia. Revistă Mensuală ilustrată*, (An II), No. 6, (1906), p. 99.

Despre Oro…

text de **AURELIA MOCANU**

Ne paraliza cu moscul promisiunii că-și va scrie cândva memoriile… A rămas zăcământul uriașei arhive foto, personale și cea istoric colecționată. Mihai Oroveanu a fost un fel de Atlas pentru instituțiile dedicate artelor vizuale românești. Conceptor de mari expoziții, istoric de artă (iubitor al fanarioților și iconolog al Bucurescilor), Oro a fost un boier și un condotier al văzului. Era fotograf al insolitului social, dar și al tuturor monumentelor de sculptură românească, plus secunda privilegiată din sosul lumii artistice contemporane lui. Mihai a avut zeci de prieteni, de la hamali la aristocrați europeni. Vesta de jurnalist de front, bocancii, ochelarii tip James Joyce, vocea sa de New Orleans deveneau recuzită pentru poveștile unice despre rugby, proba atletică de ciocan, pantograful din atelierul bunicului, sculptorul Ion Jalea, vânătorile de la Păcuiul lui Soare și, în genere, viețile și patimile artiștilor, pe jumătate de veac. Accidentul auto din 2004, din prezilele deschiderii MNAC (instituție ce se confunda cu persoana sa, ca împlinire a unui domeniu de creativitate), l-a fragilizat în timp și l-a adus nedrept de repede în parcul funerar Bellu, cel care i-a inspirat prima lucrare academică a carierei sale de istoric și critic de artă. Nu vreau să sune a calambur, pe care el l-ar fi gustat, cred, dar vreau să apuc Oro-geneza Muzeului Fotografiei…

3

4

Ochiul de vultur şi mâna de catifea – MIHAI OROVEANU

text de **IRINA CIOS**

Este foarte greu să vorbeşti despre un om pe care îl preţuieşti, la trecut. Mihai Oroveanu a fost şi rămâne una dintre personalităţile remarcabile ale culturii române. Nu mi-am imaginat niciodată că n-o să mai fie. Mi s-a părut întotdeauna punctul de sprijin, solid şi susţinător pe care s-au construit o mulţime de proiecte, instituţii, oameni. Dintotdeauna i s-a aplicat o etichetă cuprinzătoare ce include deopotrivă sportivul, fotograful, vânătorul, istoricul de artă, curatorul, colecţionarul, managerul. Oricine l-a întâlnit măcar o dată a rămas fermecat de personalitatea lui caldă şi generoasă. Înzestrat cu calităţi şi capacităţi multiple, Mihai Oroveanu a fost o prezenţă discretă, deşi plasat în prim-planul artei contemporane, în calitatea sa de Director General al Muzeului Naţional de Artă Contemporană. O prezenţă discretă pentru că nu s-a promovat niciodată pe sine. La fiecare ocazie în care era invitat să vorbească despre ce a realizat – proiecte curatoriale, editoriale, fotografice etc. – Mihai Oroveanu spunea „sunt mai degrabă un «făcător»". Probabil că puţini au cunoscut la fel de bine ca el lumea artistică românească. A copilărit în preajma maeştrilor interbelici, s-a bucurat de prietenia unor artişti precum Horia Bernea, Paul Neagu, Ion Bitzan şi mulţi alţii din generaţia care a făcut primul pas către experiment şi a participat la emulaţia subversivă a artiştilor optzecişti. Se ştie despre Mihai Oroveanu că a studiat Istoria Artei la Facultatea de Arte Plastice din Bucureşti. Studiile de istoria artei s-au construit împreună cu pasiunea sa pentru fotografie. „Nu poţi să fii un bun istoric de artă dacă nu ştii să fotografiezi", spunea el într-un interviu televizat. Fotografia a devenit o extensie a existenţei sale. De la un mijloc de documentare cu rol ilustrativ, fotografia a devenit pentru el un mijloc creativ, statut pe care s-a luptat să-l impună în percepţia publicului de artă din România. De la instantanee turistice la imagini de modă, la compoziţii, portrete şi reproduceri de lucrări de artă, Mihai a acumulat continuu fotografii, formând un jurnal în imagini al unei jumătăţi de secol ce include istoria sa personală.
Se ştie mai puţin că pasiunea pentru fotografie a devenit o marcă identitară: pentru Mihai Oroveanu aparatul de fotografiat atârnat de gât este precum pălăria lui Beuys. În anii 1980 circulau poveşti cum că vara nu făcea niciodată baie în mare pentru că nu se putea desprinde de aparatele sale. De la fotografia jurnalistică la fotografia de studio, de la imaginile compuse şi pregătite cu grijă la instantaneele realizate cu rapiditatea unui pistolar, Mihai Oroveanu a asumat fotografia ca un *modus vivendi*. Pentru a completa acumularea de imagini, el a început în anii 1970 construirea unei arhive fotografice subiective. Clişee negative, fotografii şi cărţi poştale, pe care, în afară de el, nu le-a vazut nimeni în totalitate, au fost adunate şi clasate în – probabil – cea mai mare colecţie de imagini din România. Una dintre misiunile pe care şi le-a asumat a fost aceea de a contribui la impunerea unui statut al fotografului şi al imaginii, a respectului faţă de drepturile de autor şi faţă de rolul vizualului, mediat prin intermediul fotografiei, în viaţa contemporană. Oroveanu s-a plâns adeseori de faptul că rolul atribuit fotografiei este unul minor, de ilustraţie/material dispensabil, şi asta într-o societate a „spectacularului" care funcţionează în câmpul imaginii. „Intelectualul român este format sub LITERĂ şi nu sub IMAGINE şi suma acestei situaţii a născut şi naşte grave confuzii în viaţa noastră artistică", spunea Mihai Oroveanu într-un interviu. Critic la adresa publicaţiilor de artă în care ponderea textului este predominantă, el recomanda un raport de 80% imagine/20% text pentru o bună înţelegere a fenomenului vizual. In egală măsură, Oroveanu a susţinut şi responsabilitatea fotografului în folosirea şi manipularea imaginii. „Fotograful trebuie sa fie un martor credibil", remarca el în urmă cu câţiva ani *a propos* de modificările de abordare apărute odată cu era digitală. Fotograful, spunea el, trebuie să opereze o selecţie lucidă, cu delicateţe: „ochiul de vultur şi mâna de catifea". Deşi etichetat ca fotograf fără ezitare de către oricine îl cunoştea, creaţia fotografică a lui Mihai Oroveanu este în mod paradoxal foarte puţin cunoscută. Această situaţie se datorează pe de o parte unei alegeri făcute după 1990, în momentul în care a devenit manager cultural, şi, pe de altă parte, unei permanente reaşezări şi reordonări a imaginilor realizate, în baza unei foarte severe exigenţe faţă de sine: „unele fotografii nu trebuie văzute de nimeni, mai ales cele personale", mărturisea el undeva. Oroveanu a început să expună fotografii în cadrul unor expoziţii de grup, cum ar fi *Fotografii folosite de artiştii plastici*, din 1978, de la Casa Schiller din Bucureşti, urmată în 1979 la Căminul Artei de *Fotografie şi film experimental. Studii, proiecte documentaţie plastică*. După 1990 lucrările sale au fost incluse într-o serie de expoziţii de referinţă, cele mai multe în străinătate, dintre care trebuiesc amintite aici: 1994, *Some Trends In Romanian Contemporary Photography*, Bratislava, în cadrul „The Month of Photography", Slovacia; 1996, *Le corp dans la photographie*, Sélestat, FRAC Alsace, Franţa; 1997, T*he Artistic Ego And The Postcommunist Dilemmas*, Bratislava, Slovacia; 1998, *Memoria inversată*, Giessen, Germania; 2000, *Tranzitionland*, Bucureşti, MNAR; 2002, *In Search of Balkania*, Gratz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Austria. Se ştie că în 1990 Mihai Oroveanu a devenit directorul Oficiului Naţional de Documentare şi Expoziţii de Artă – ONDEA, instituţie a Ministerului Culturii menită să susţină, să documenteze şi să promoveze creaţia contemporană, în cadrul căruia a pus bazele unui centru de documentare şi a gestionat şi curatoriat sute de expoziţii. În 2001, prin comasarea ONDEA cu Departamentul de artă contemporană al MNAR a luat naştere Muzeul Naţional de Artă Contemporană a cărui direcţie a asumat-o.
Se ştie mai puţin efortul continuu de mediere al lui Mihai Oroveanu între patronajul guvernamental – în condiţiile unei permanente schimbări de autoritate – şi comunitatea artistică românească, scindată şi revendicativă, pentru funcţionarea acestei instituţii care, în ciuda unei atmosfere ostile, şi-a construit o reputaţie internaţională. „Este o luptă pentru supravieţuire profesională în care pierdem pas cu pas, în lipsa unui cadru legal bine constituit, fără suport economic, şi, mai ales, în apatia unei bresle pentru care solidaritatea este un fenomen care urmează să fie descoperit", remarca Oroveanu în 2001, când a fost demarat proiectul MNAC. Experienţa sportivă l-a facut pe Mihai să fie un extraordinar jucator în echipă, capabil să identifice, să formeze şi să susţină o nouă generaţie de curatori si specialişti de muzeu. Din păcate, puţini au învăţat de la el generozitatea şi loialitatea. Deşi constrâns de condiţiile financiare, considerând că sub raport managerial este redus la condiţia de „improvizator", Mihai Oroveanu şi-a dorit să construiască o instituţie de proiecte şi idei: „Prefer expoziţii de idei bine susţinute, «subiective şi tendenţioase» – cum spunea Baudelaire. Se pot expune şi ductul bidinelei şi mijlocirea calculatorului. Nu mijloacele sau apartenenţa la vreun curent mă preocupă, ci inteligenţa şi tensiunea proprie a obiectului, instalaţiei, frazei, scenografiei", declara Oroveanu. În ciuda proiectelor, contactelor, deschiderilor şi oportunităţilor create de MNAC, prin contribuţia întregii echipe a muzeului, în cei peste zece ani de activitate, ne regăsim după dispariţia lui Oroveanu într-o mare derivă. În speranţa că Mihai Oroveanu nu a re-performat prin MNAC acţiunea lui Beuys, explicând arta contemporană unui iepure mort, ar trebui să găsim inspiraţie în cuvintele sale: „Este importantă solidaritatea breslei, participarea profesioniştilor, sunt importante ideile contradictorii, dar şi tonul civilizat. Această ocazie nu trebuie ratată prin meschinăria partizanatelor de orice specie."

5

6

7

8

Note despre MIHAI OROVEANU

text de **RUXANDRA DEMETRESCU**

Orice încercare de a-l evoca pe Mihai Oroveanu reprezintă o provocare fără precedent, poate că biografia sa intelectuală stă sub semnul unei fericite excepţii. Greu de încadrat într-un tipar sau într-o singură categorie profesională, Mihai pare să confirme acea „spargere a graniţelor” pe care şi-o dorea, la începutul veacului trecut, Aby Warburg, atunci când afirma că un istoric de artă trebuie să înceteze să mai fie un „grănicer de frontieră”. Alăturarea nu mi se pare întâmplătoare: îl situez retrospectiv pe Mihai într-o tradiţie a ştiinţei imaginilor (Bildwissenschaft) care se revendică de la părintele fantomatic al iconologiei, pentru care orice document vizual era un semn privilegiat al istoriei. Istoricul de artă Mihai Oroveanu a cercetat, de-a lungul timpului care i-a fost acordat, o enormă diversitate de astfel de mărturii, de la „marea” sculptură la insolite obiecte de colecţii. Instrumentul său favorit de investigare a fost, mai presus de orice, fotografia. El a înţeles, mai mult decât oricine la noi, semnificaţia pe care memoria peliculei o poate adăuga oricărui alt demers istoriografic. A făcut, în felul său, o istorie a artei (aproape) „fără cuvinte”, aşa cum îşi propusese Warburg în ultimul său proiect, rămas neterminat, *Atlasul Mnemosyne*. Fie că este vorba de *România Modernă. Documente fotografice 1859-1949*, de catalogul *Horia Bernea*, sau de seria de trei volume *Ateliere de artişti din Bucureşti*, imaginea a fost întotdeauna elementul fundamental, decisiv al investigaţiei sale. Din această perspectivă, s-ar putea spune că Mihai Oroveanu a restituit, la noi, demnitatea „albumului”, conştient că se mişca într-o cultură dominată de verb şi mai degrabă suspicioasă faţă de virtuţile imaginii.
Fotografia l-a însoţit mereu pe Mihai, care a practicat-o cu obstinaţie (încă de copil) şi a colecţionat-o cu pasiune în cea mai generoasă arhivă existentă în ţara noastră. Există nenumărate imagini - statice sau dinamice - în care Oroveanu apare înconjurat de fotografii, prezentându-le, ordonându-le, sau, pur şi simplu, privindu-le. Într-o viitoare istorie a istoriei artei de la noi, aceste mărturii vor fi la fel de preţioase ca cea – binecunoscută – ce ni-l arată pe Malraux făurindu-şi muzeul imaginar.
Oricine l-a cunoscut pe Mihai – şi cine nu l-a cunoscut? – îşi aminteşte de vocaţia sa sportivă şi de pasiunea sa pentru rugby. În viziunea lui, sportul cu balonul oval însemna disciplina *fair-play*-ului, a cavalerismului şi a inteligenţei. Reiau aici o binecunoscută mărturie a sa:

„Un sistem de educaţie, dacă nu e dublat de un joc fizic de o asemenea subtilitate şi inteligenţă, mi se pare incomplet.
După părerea mea, în educaţia unui tânar erau înainte Biblia şi spada, care au fost înlocuite de carte şi rugby. Un mitocan nu poate să joace rugby, nu are disponibilităţile mentale ale unui bun-simţ natural şi ale unei intuiţii extraordinare. Bunicul meu avea o vorbă: mitocanul s-a născut ofensat. La rugby nu e nimeni ofensat, acolo te comporţi ca un bărbat, eşti o rotiţă într-un angrenaj, este dăruirea totală ca acesta să funcţioneze perfect.
Oamenii ăştia nu se pupă după ce marchează un eseu, e prea latină povestea. Acolo dintr-o privire înţelegi tot, totul este şoaptă şi priviri schimbate în mare viteză.” Recitind cuvintele lui Mihai, îmi vine în minte o altă mărturie, datorată unui alt istoric de artă pasionat de sport, Horst Bredekamp. Pentru acesta din urmă, sportul cu balonul rotund, fotbalul, ar reprezenta un amestec fascinant de corporalitate şi intelectualitate, fiind un exemplu insolit de *Gesamtkunstwerk*, prin performanţele unui demers vizual şi haptic, capabil să surprindă, într-un *coup d'oeil*, totalitatea. Îmi place să cred că şi Mihai a avut aceeaşi capacitate rară de a surprinde, dintr-o privire, totalitatea unei lumi pe care a contemplat-o cu inteligenţa nedezminţită a unui ochi privilegiat, pentru că avea capacitatea de a cunoaşte. Şi că şi-ar fi dorit, asemenea lui Aby Warburg, să povestească, prin imagini, o istorie cu fantome (fantomele istoriei noastre) pentru adulţi.

9

10

11

Oro, adică MIHAI OROVEANU

text de **ADRIAN GUȚĂ**

În toamna lui 1979, când am ajuns, după absolvirea studiilor, la Oficiul de Expoziții al Consiliului Culturii și Educației Socialiste din București, l-am cunoscut, în calitate de coleg (chiar de birou, după un timp), pe Oro. Masiv, impunător, agil totodată, Mihai Oroveanu era un om cu personalitate puternică. Umorul său, comportamentul relaxat, erau benefice pentru cei din jur. Era un personaj și ca apariție vestimentară, cu hainele sale model „camuflaj" și bocancii înalți.
Aparatul foto favorit pe vremea aceea, dacă bine țin minte, era un Hasselblad. Știa să se adreseze fiecăruia, indiferent de poziția în instituție ori de pregătire, pre limba aceluia – calitate pe care a păstrat-o și după ce a devenit director; era prețuit, simpatizat. Avea charismă. După vreo doi-trei ani de când venisem eu, el a părăsit Oficiul de Expoziții (i-am regretat plecarea), dar ne-am întâlnit adesea, along the '80s, în varii expoziții – unele s-au constituit în repere definitorii pentru Atelierul 35, iar Oro era un prieten al generației noastre. De altfel, comunica bine cu tinerii și peste alte trei decenii; a sprijinit începuturile de drum ale unor proiecte în curs de derulare – Spațiul interdisciplinar Platforma și Salonul de Proiecte, găzduite de MNAC-Anexa și sprijinite de MNAC, reprezintă semnul cel mai consistent, poate, în acest sens, vizibil chiar la timpul prezent. Era iubitor și bun cunoscător de istorie românească din premodernitate până în actualitate. Credea în importanța și misiunea istoriei artei pentru constituirea identității culturale a unei țări. Era nu mai puțin atașat Bucureștiului și istoriei sale, degustător de legende urbane, păstrător și promotor de spirit citadin de cea mai aleasă esență. Reconstituia pentru ceilalți trecutul semnelor de civilizație urbană prin intermediul unei oralități captivante, dar și cu ajutorul unor suite fotografice (alcătuite de căutătorul de imagini care era Oro) prezentate expozițional ori publicistic. Fusese inițiat în tainele sculpturii de către bunicul său, Ion Jalea.
A creat, în timp, cea mai bogată arhivă foto-documentară dedicată sculpturii și în general artei contemporane românești, cu care a dotat cele două instituții pe care le-a condus după 1989: Oficiul Național pentru Documentare și Expoziții de Artă, apoi Muzeul Național de Artă Contemporană (acestuia din urmă i-a fost întemeietor, în 2004). A realizat el însuși nenumărate imagini-reproduceri, printre cele mai bune pe care le avem (de pildă, pe traseele plasticii monumentale din România). Multe, i-au fost publicate în ARTA. A făcut, totodată, fotografie cu statut de gen artistic autonom – și există exemple remarcabile. Era, în același timp, un pasionat colecționar de fotografie veche și își dorea mult să transforme în realitate apariția unui muzeu al fotografiei în această țară. Mihai Oroveanu a fost un luptător pentru însănătoșirea și înnoirea vieții noastre artistice și culturale după 1989, pentru impunerea unor structuri instituționale noi, precum cea a târgului de carte (Bookarest), pentru (re)punerea bazelor unei piețe de artă viguroase și credibile. A inițiat și curatoriat expoziții majore, dintre care amintesc doar pe cele dedicate lui George Apostu, Horia Bernea, Paul Neagu.
Una din marile plăceri ale spiritului, la care se deda Mihai Oroveanu, era povestitul. Istorisirile îi erau pline de miez și de farmec și le dăruia celorlalți inclusiv ca pe niște insule de necesară destindere pe traseul unei discuții profesionale pragmatice, complexe, echilibrând astfel nodurile de tensiune. Iar dacă te vedea apăsat de griji, cu nori pe frunte, îți spunea cu o voce stenică, a prietenului care este alături de tine: „Sus inima!".
Cuvintele acestea au avut de mai multe ori efect asupra mea. Câteodată le adresez și eu altora, poate că...

#6 INTERVIU

Interview

A Bridge between Romania and Norway.

Interview with CALINA PANDELE YTTREDAL

Visual artist and art writer, born in Bucharest, Calina Pandele Yttredal lives and works in Oslo, Norway, since 1977. She started her art studies in her hometown from an early age, and she has an extensive classical and academic artistic background, among others, from Institutul de Arte Plastice Nicolae Grigorescu in Bucharest, Romania and the Norwegian National Academy of Fine Arts in Oslo, Norway. Thematically, Yttredal investigates connections between cycles in nature and the cycle of life, the close and the distant, the microcosm and macrocosm, the relationship between culture and nature, history and mythology. Her artistic production encompasses a wide range of materials and formats and combines traditional techniques in painting and drawing with state-of-the-art technology. She has been exploring the relationship between colour, light and space, which is an area of specialization in her art and books. Her art has been shown in solo and group exhibitions in Norway (Oslo and many other towns), as well as abroad, among others USA (Seattle), France (Paris, Marseille), Italy (Rome), Finland (Helsinki), Romania (Bucharest, Constanța, Bacău). Through various events both in Romania and Norway, Yttredal sought to discover commonalities between two realms seemingly distant to each other, and to create a bridge between the two countries. In 2010 she was awarded with the Romanian Cultural Order in the rank of Commander.

1

ARTA: To convey subtle, poetical meanings, you have developed a special, personal visual technique, if I may say so. Could you tell us what it is about?

Calina Pandele Yttredal: I am using iridescent and transparent media in my works that change character when they interact with surrounding light and depending of the viewer's movement. This creates a sort of optical dynamics within my images, as they change of tones and shadows during the day and in relation to weather or to the viewer's angle of seeing.

ARTA: At your solo exhibition in Paris in 2008, *Flotter dans l'espace* (*Floating in the space*), you spectacularly used this technique of yours. Could you describe how you conceived that show?

C.P.Y.: In the gallery's windows facing the street, I installed paintings with iridescent and interference media on frosted acrylic glass, each 300 x 90 cm, representing the trees directly outside. It was blend of painting and nature, as the motifs filled exactly the outline of the real trees that were hidden by the acrylic glass. Viewed from outside, the paintings coincided with mirror images of the same trees in the window glass. In another window and using the same technique I depicted a prehistoric tree from Norway. With this, I wanted to ask: What is reality? What is a picture of reality? What is close, what is distant?

ARTA: You have completed a number of public art commissions in Norway. Could you tell us a bit about this part of your creation?

C.P.Y.: On the occasion of the national commemoration of the centennial of Norwegian cultural personality Bjørnstjerne Bjørnson's death, I was invited to create a permanent public decoration for the Rica Seilet Hotel in Molde, where a new extension was inaugurated on 17 April 2010.
Among the 40 works installed, a series of iridescent trees form a path from the old to the new building. These gather to form a "forest" that can be viewed through three floors. In 2009 I received the "Art and business Award" for the permanent public lighting installation *A One Year's Light Cycle at Paleet* with dynamic

2

3

LED-light at Paleet Center, located on Karl Johan, Oslo's main street, and inspired by Nordic nature and light. In 2011 I created a series of lighting sculptures entitled *Connections across Time and Space* which were unveiled in front of the Hotel Continental in the center of Oslo city.

ARTA: You have published several books on art and the relation between light and art. Could you mention your last title?

C.P.Y.: In 2012 I published the book *LIGHT. Color, design, communication* at Fagbokforlaget publishing house, in which I explore how light and color affect us, both in nature and in art. Specific lighting projects are presented, through 241 pages, richly illustrated with full color photos.

ARTA: Recently, you opened an exhibition with a poetic and oxymoronic title, *The light of the dark time*. What was the starting point of this exhibition?

C.P.Y.: My travels to Northern Norway have left me strong impressions, one of them through the special lighting and color phenomena I have experienced here in summer when the" midnight sun" is shining all night if clear weather, and in the winter, when the sun might disappear for months, leaving the stage to both the northern lights and other spectacular lighting effects.
Another strong impression I have got through this place's history and culture, and a third because of the fascination it has had upon artists of all time, like the famous Norwegian author Knut Hamsun.

ARTA: What did you show in this exhibition?

C.P.Y.: I presented a new series of works entitled *The Light of the dark time*. The immateriality of the light, the transition between lightness and darkness fascinates me. The title of the exhibition refers to the time of year in Northern Norway when the sun disappears and one can experience a different kind of light that creates a mysterious mood over the landscape, such as blue days, northern lights, moonlight in December over white fields, etc. The different moods and lighting effects are intended to give the viewer mental-emotional associations to archetypal places, symbols or objects that connect cultures together and reflect the past in the present.

ARTA: Several of the paintings show portals, entrances and windows from Norway and elsewhere. How did they stir your inspiration?

C.P.Y.: The word window originates from the Old Norse vindr and auga ("wind eye"). English 'window' is borrowed from Nordic and replaced the Old English words *eagyrl* and *eagduru*, which literally means eye-holes and eye-door. Figuratively, our eyes are like windows to the outside world, and at the same time the world is looking back through our eyes to read our thoughts and feelings. To convey more subtle meanings I use a technique where I mix interfering, iridescent, and transparent media layers. The colors on the work's surface interact with the surrounding light and change their character. They also change according to the viewer's position. A sense of colorful dynamics and changing depth on the work's surface appears over time, which alludes to the idea of transformation and parallel realities.

ARTA: Have you used these technique and concept for three-dimensional works?

C.P.Y.: I also worked further with this concept through the lighting sculpture entitled *Wind – Eye*, which will be unveiled outdoors on October 2014, and placed permanently in the "Sculpture Park Tranøy" in Oslo.
www.calinayttredal.com

CAPTIONS:

1 - The artist in the studio
2 - Project for *Wind Eye* lighting sculpture, Tranoey Scupture Park, Northern Norway, 2014
3 - Detail of the project *Wind Eye*

#7 ESEU
Essay

FOTOGRAFIA

REVISTĂ MENSUALĂ ILUSTRATĂ

ANUL I | AUGUST—SEPT. 1905 | No. 2 și 3

SUMARUL:

DIN ESTETICA FOTOGRAFIEI
MĂRIREA FOTOGRAFIILOR
DEVELOPAREA DUPĂ FIXAGIU
PINATYPIA
HARTIA DE BROMURA DE ARGINT
MIJLOACE TECHNICE NOI IN FOTOGRAFIE
NOTIȚE FOTOGRAFICE
BIBLIOGRAFIE

CONCURSUL „ROMANIA PITOREASCĂ" AL REVISTEI NOASTRE E DESCHIS PÂNĂ LA 1 DECEMBRE.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

SUB DIRECȚIA: ING. L. ZAITMAN

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA: „FOTOGRAFIA" FĂLTICENI

Abonamentul 5 lei pe an. Un număr dublu 75 banĭ.

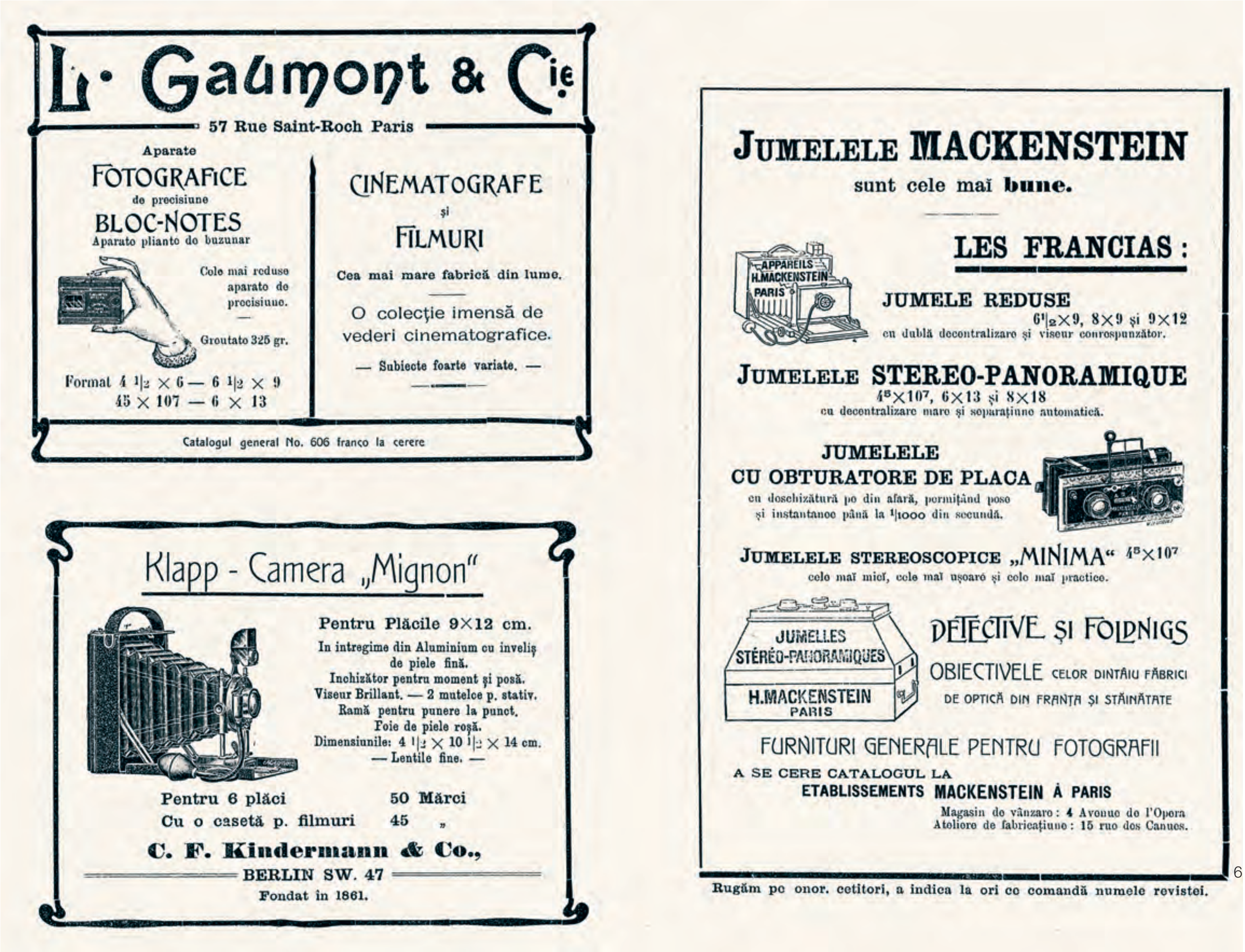
1

Fotografia. Revistă mensuală ilustrată

(1905-1906)*

text de **IGOR MOCANU**

Prima revistă românească de fotografie apare în vara lui 1905, sub direcția Inginerului Leon Zaitman și se numește *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată* (6 numere), cu redacția pe Charlottenburg – Berlin Schlütterstrasse 70 și Administrația la Botoșani, Tipografia Seidmann[1]. Tipărită elegant, unele numere chiar pe hârtie lucioasă și color, revista conține articole și studii teoretice despre estetica fotografiei și impactul social al acesteia, iar atunci când articolele publicate sunt ceva mai tehnice, uneori de o tehnicitate toridă, ele sunt tehnice cu scopul exclusiv de a conduce către un rezultat satisfăcător din punct de vedere estetic, dar și comercial.
Primul număr debutează cu un articol intitulat „Portretistica modernă"[2], semnat de Leon Zaitman și ilustrat cu portrete și studii fotografice de Rudolf Dührkoop, în care acesta, în loc de editorial, schițează o istorie a portretului și a reproductibilității lui, pe cât de nobilă și de prolixă, pe atât de interesantă. El plasează nașterea portretului în tablou, reflex al „iubirei icoanei proprii", în perioada Renașterii, pe care o definește ca pe o epocă în care „individualitatea are pentru întâia oară ocaziunea să se desvolte", o idee care va face carieră în antropologiile culturale de la finele secolului trecut și începutul secolului XXI. Evoluția portretului, în termeni de reprezentabilitate socială, e urmărită de Zaitman de la Rafael, Tizian, Giacomo Palma Vechio și Paris Bordone, Franz Hals și „nemuritorul Rembrandt", apoi Dürer, Holbein și Cranach, Rubens și Van Dyck „sunt pictorii nobilimei și high-lifului secolului al 17-lea", și până la Velasquez, ca abia după Gainsborough, Reynolds, Romney și Lawrence (la ei „portretistica se ocupă în special cu grația, eleganța și individualitatea feminină") să le vină rândul lui Nièpce și Daguerre – prilej de a deplânge răspândirea în masă a fotografiei și a tehnicii aferente: „Fotografia având șanse pecuniere destul de bune, un proletariat fără pricepere și fără gust artistic s-a aruncat pe fotografie, tehnica ei putând fi învățată ușor. Urmările n-au încetat a se arăta. Generațiile viitoare când vor vedea fotografii din timpurile noastre, nu vor avea opinii măgulitoare despre gustul nostru estetic. Sarcina fotografiei va fi așadar, sugerează Leon Zaitman, să echivaleze și chiar să depășească portretul pictat, întrucât acesta, fiind realizat de un artist care cunoștea foarte bine persoana portretizată, reușea „să scoată în relief trăsăturile caracteristice ale persoanei" și „să facă o sinteză a expresiilor caracteristice ale ei".
Înainte de a aminti numele artiștilor-fotografi pe care și-i ia ca reper revista – Colonelul Puyo, Demachy, Hollyer, Steichen, Stieglitz, Watzek, R. Dührkoop, N. Perscheid și W. Weimer, iar „curentul se numește fotografia



6

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Coperta revistei *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată*, Anul I, No. 2 și 3, august – septembrie 1905
2 - Pagina de gardă a revistei *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată*, No. 4, 1905
3 - Pagina 22 a revistei *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată*, Anul I, No. 2 și 3, august – septembrie 1905
4 - Pagina 34 a revistei *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată*, Anul I, No. 2 și 3, august – septembrie 1905
5 - Insert dedicat fotografului român G. Stino, *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată*, No. 6, 1906
6 - Pagină de reclamă, *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată*, No. 5, 1905
7 - Pagină de reclamă „Carl Zeiss”, *Fotografia. Revistă mensuală ilustrată*, Anul I, No. 1, 15 Iunie 1905

7

#8 CRONICĂ DE CARTE
Book reviews

Instituţiile artiştilor

Jeff Khonsary, Kristina Lee Podesva (ed.), *Institutions by Artists*, Volume One,
Preface: Lorna Brown,
Texts by: Jeff Khonsary, Kristina Lee Podesva, AA Bronson, Vincent Bonin, Pan Wendt, Michèle Faguet, Markus Miessen, Patricia Reed, Kenny Cupers, Jeffrey Swartz, Peta Rake, Luis Camnitzer, Vector Association (Matei Bejenaru, Livia Pancu), Barnaby Drabble, Makan Space (Ola El-Khalidi, Diala Khasawnih), Makiko Hara, Keith Wallace, Pelin Tan, Anton Vidokle;
Translation: Nathalie de Blois, Simon Brown, Mariane Bourcheix-Laporte, Colette Tougas; Fillip Editions,
Folio series: C, Vancouver, 2012, 240 p.

text de IGOR MOCANU

Cea de-a treia publicaţie din „Folio series” de la Fillip Editions, coordonată de Jeff Khonsary şi Kristina Lee Podesva şi intitulată *Institutions by Artists*, volumul unu, a apărut în 2012, însă momentele de început sunt de găsit într-un trecut ceva mai îndepărtat, prin 2004, când curatoarea Keith Wallace a organizat colosalul *InFest: International Artist Run Culture*. Acest eveniment de proporţii s-a conturat în jurul unei conferinţe artistice internaţionale, la care au participat 250 de artişti, curatori şi administratori din 25 de ţări, pentru a discuta şi a confrunta opinii privind cultura *artist-run* sau *artist-led*, cum au preferat să o numească o bună parte din comentatorii adiacenţi. În 2010, ARCA (Artist-Run Centres and Collectives Conference) lansează o invitaţie instituţiei Pacific Association of Artist Run Centres (PAARC) de a continua dialogul internaţional mobilizat în cadrul InFest, astfel punându-se bazele unei convenţii a instituţiilor artiştilor – *Institutions by Artists Convention*, iar publicaţia de faţă se constituie ca un soi de ghid critico-teoretic ce acompaniază şi documentează totodată etapele dezbaterilor sedimentate în timp, din 2004 şi până în prezent.
Textele incluse astfel în antologie au mai fost publicate o dată, majoritatea chiar în paginile revistei *Fillip*, şi sunt fie expozeuri teoretice sau luări critice de poziţie, fie, pur şi simplu, cinstit, dări de seamă, studii de caz sau interviuri – dialoguri privind anumite cazuri particulare de spaţii conduse de artişti. Căci asta pare să fie arhitema cărţii: spaţiile create şi conduse de artişti şi evoluţia acestora în timp, pe verticală, dar şi în spaţiu, pe orizontală, de la un oraş la altul, de la o ţară la alta sau chiar de la un continent la celălalt. Cum sugeram şi mai sus, volumul pare să cuprindă două tipuri de contribuţii, cele cu priviri teoretice generale, critic-analitice, pe de o parte, iar pe de altă parte, studiile de caz şi analizele particulare, nu mai puţin teoretice sau critice nici acestea. Totul începe cu o recitire a artistului AA Bronson a propriului eseu din 1983,

de-acum canonic, „The Humiliation of the Bureaucrat: Artist-Run Centres as Museums by Artists”, în textul „The Transfiguration of the Bureaucrat”, în care artistul de altădată (anii 1970), simulacru al birocratului, se schimbă astăzi la față într-un simulacru al omului de afaceri. Plecând de la o incursiune în critica instituțională din Canada în perioada 1967-2012, curatorul Vincent Bonin ajunge, în fapt, la o critică mai mult sau mai puțin directă, însă extrem de acută, a instituțiilor artiștilor autodeclarate independente sau alternative, căci, spune acesta, „a perverse rekindling of the self-management paradigm is heavily influenced by neoliberalism where «alternative» grassroots organizations function as links in the chain that consolidates a system based on individual entrepreneurship and meritocracy rather than a spirit of collectivism.”
În același registru, curatorul și criticul Luis Camnitzer întreprinde în textul „Art of the State” o comparație între tipurile de finanțare a artei de către stat în America de Nord, în America Latină și în Europa.
Evident, partea cea mai consistentă a cărții o alcătuiește categoria studiilor de caz. Istoricul și criticul Pan Wendt aduce în actualitate colectivul Lo Zoo din Italia, inițiat de Michelangelo Pistoletto în anii 1960 sub umbrela conceptului de arte povera, iar atelierul acestuia din Torino a funcționat, sugerează autorul, ca un soi de spațiu *protoartist-run*. Scriitoarea și din când în când curatoarea Michèle Faguet analizează în perspectivă istorică evoluția spațiilor La Panadería din Mexico City și Galería Chilena din Santiago. Markus Miessen, Patricia Reed și Kenny Cupers discută despre spațiul arhitectural ca agent și despre conceptul de „divan” în Kuwait cu ocazia organizării acolo a unei Winter School Middle East.
Extrem de incitant, criticul Jeffrey Swartz chestionează „modelul Barcelona” prin prisma activismului artistic și a conflictelor urbane din acest oraș, în textul intitulat sugestiv „Space-Run Artists”, în care este inversată relația dintre artiști și spațiul pe care îl conduc, sugerând că odată cu implementarea politicilor europene de dezvoltare urbană din Barcelona, spațiul a început să domine, iar contextul să devină mai puternic decât discursul artiștilor independenți. Curatoarea Peta Rake scrie o microistorie a inițiativelor *artist-run* (ARI) din Brisbane, Queensland, începând cu anii '70 și până astăzi.
În continuare, Kristina Lee Podesva discută cu Matei Bejenaru și Livia Pancu despre Asociația Vector și proiectele desfășurate de aceasta (Periferic, cARTier, revista și galeria); Barnaby Drabble, despre cultura *artist-led* din Zürich; Ola El-Khalidi și Diala Khasawnih vorbesc din San Francisco despre spațiul Makan din Amman, Iordania, pe care l-au fondat în 2003 împreună cu Samah Hijawi; Makiko Hara – despre spațiul Tokyo Art Speak, fondat în anii 1990 împreună cu criticul de artă Masashi Ogura; iar Keith Wallace – despre centrele *artist-run* din Vancouver, pornind de la niște observații mai vechi ale sale și ale altor autori.
În pofida concluziei din postfață, semnată de Pelin Tan și Anton Vidokle, care amendează corpusul de texte că se menține insistent în interiorul dialecticii spațiilor *artist-run* cu finanțare de stat versus cele orientate către piața de artă, cred că momentul principal al volumului îl constituie punerea indirectă în evidență a strictei dependențe a spațiilor, centrelor și inițiativelor artist-run de contextul local care le generează în cadrul mai larg al segmentului național, iar uneori, ca în multe cazuri citate în antologie, în cel al rețelei internaționale.
Dacă în Canada proliferarea spațiilor *artist-run* a putut să însemne de la un punct încolo creditarea unui consens politic cu ideologia puterii, aceea de încurajare a autogestiunii cu viitor neoliberal, în România, spre exemplu, spațiile *artist-run*, atâtea câte au fost (Paradis Garaj, Make a Point sau Alert Studio), au însemnat, de fapt, un soi de refugiu de rezervă în lipsa unui sistem liberal coerent al pieței de artă, un simulacru, de fapt, pentru ceea ce au visat dintotdeauna și încă visează artiștii contemporani: un sistem serios, coerent și fojgăind de colecționari al unei rețele de galerii comerciale rentabile.

Summary

The third publication in the „Folio Series” of Fillip Editions, coordinated by Jeff Khonsary and Kristina Lee Podesva, is entitled *Institutions by Artists*, volume one, and appeared in 2012. But its first moments are to be found in the past, in 2004 when curator Keith Wallace organized the enormous InFest: International Artist Run Culture.
The texts included in this anthology were already published, most of them, in the pages of *Fillip* magazine. They are either theoretical approaches or critical analyses, or, even more simple, resumés, case studies, and interviews-dialogues related to certain particular cases of artist-run spaces. This is in fact the central point of the architecture of the book: artist-created and artist-run spaces and their evolution in time, on the vertical, but also in space, on the horizontal, from one city to another, from one country to another, and even from a continent to another.

Economii intangibile

Antonia Hirsch (ed.), *Intangible Economies*
Texts by: Juan A. Gaitán, Melanie Gillian, Hadley + Maxwell, Antonia Hirsch, Candice Hopkins, Olaf Nicolai, Patricia Reed, Monika Szewczyk, Jan Verwoert; Fillip Editions, Folio series: B, Vancouver, 2012, 240 p.

text de IGOR MOCANU

Sunt câțiva ani buni deja de când revista *Fillip* din Vancouver a început să-și sistematizeze volumele tipărite în interiorul ceva mai coerent și mai aplicat al unei colecții. Colecția „Folio” sau „Folio Series” a cuprins până în prezent trei volume colective, numerotate alfabetic, ca să spun așa, ce tratează probleme și chestiuni destul de arid teoretice privind evoluția curentă a artei contemporane, dar, mai ales, a practicii discursive care o interpretează, adică a criticii și teoriei artelor vizuale și / sau performative. Volumul „A” din colecție a apărut în 2010 în colaborare cu centrul artist-run Artspeak, sub coordonarea editorului revistei canadiene, Jeff Khonsary, și a uneia din membrele consiliului director, Melanie O'Brian, și s-a intitulat *Judgment and Contemporary Art Criticism*.
Cea de-a doua antologie, „B”, coordonată de Antonia Hirsch, editoare asociată a revistei, a fost publicată în 2012 și s-a chemat *Intangible Economies*, reunind contribuțiile a nouă + unu autori. Tot în 2012 a apărut și readerul „C” din colecție – primul volum, fiind coordonat de același Jeff Khonsary, în colaborare cu redactoarea revistei *Fillip*, Kristina Lee Podesva, și intitulându-se *Institutions by Artists*, lângă numele editurii revistei apărând de data aceasta și prestigioasa Pacific Association of Artist Run Centres.
Geneza acestor volume ține de o practică descinsă din etica academică, însă destul de încetățenită în ultimii ani, a revistelor de cultură, politică și artă contemporană sau a diverselor grupări din aceeași categorie de a-și aduna periodic principalele dezbateri între copertile unui volum colectiv destinat să rețină cele mai semnificative contribuții în domeniu. Așa tind să devină, la noi, antologiile CriticAtac, axate în genere pe filtrarea calitativă a materialelor generate de principalele dezbateri care au fost lansate pe parcursul unui an de grupul de intelectuali, analiști și artiști din jurul platformei. În aceeași logică,

Intangible Economies reunește o serie de conferințe, prelegeri și discuții din cadrul forumului omonim organizat de revista *Fillip* la Vancouver, revistă care a și publicat, de altfel, primele versiuni ale textelor în paginile sale. Dezbaterea care a stat la baza volumului colectiv a pornit de la premisa că odată cu adâncirea și permanentizarea pe durata a jumătate de deceniu deja a crizei economice a capitalului global, pe lângă evidența că artele contemporane au luat o nouă turnură, ceva mai constrictivă, cauzată de inevitabilele tăieri de fonduri și reduceri de cheltuieli sub vălul politic edulcorat al demersurilor de austerizare indefinită, deci pe lângă evidențierea strânselor raporturi de dependență ale artei de capitalul financiar, arta contemporană s-a văzut angrenată ea însăși în concertul global al criticii crizei, generând astfel simultan, din 2008 și până acum, atât o reprezentare a ei despre această criză, cât și un puzzle destul de complicat al autoreprezentării în criză. Iar provocarea pe care o lansează Antonia Hirsch contribuitorilor, plecând de la premisa sintetizată mai sus, este de a discuta despre ceea ce rămâne „intangibil” în sistemul economic actual, adică acele zone din cadrul câmpului economic ce nu pot fi măsurate în cifre, întrucât nu pot comporta unitate de măsură. Conceptul de „intangibil”, spune Antonia Hirsch, descrie în științele economice anumite fenomene precum morala angajatului, calitatea vieții, copyright etc., însă ceea ce se propune spre discuție autorilor nu sunt aceste fenomene destul de generale, ci un aspect particular al economiei și anume – afectul.

În introducerea pe care o semnează în chip de provocare pentru restul cărții, artista Antonia Hirsch plasează afectul sau, mai exact, afectivitatea, la baza schimbului din interiorul economiei darului, urmând destul de fidel observațiile lui Marcel Mauss din celebra lui carte din 1925. Ceea ce lăsa Mauss nerezolvat la începutul secolului trecut, reia autoarea în prezent și constată că schimbul presupune anumite acte performative din partea persoanelor angrenate în acest raport, de unde rezultă în mod implicit că economia are la bază, de fapt, o rețea de relații interpersonale, că este un soi de parazit la pătrat al relațiilor interumane și al unei afectivități mai mult sau mai puțin latente. Observația e dusă și mai departe în contribuția teoretică a artistei Melanie Gillian, care plasează această calitate fagocitantă a economiei schimbului la intersecția destul de tenebroasă a capitalului cu biopolitica guvernelor neoliberale actuale, accentuând mai ales faptul că principalele atitudini umane resuscitate de actuala criză economică sunt tocmai cele derivate din afect: dorință și teamă, nevoie și frică. Monika Szewczyk, pe de altă parte, se ocupă de analiza a ceea ce ar putea constitui opusul afectului și anume spațiul alb (the blank), investigând această calitate prin eșalonarea unor exemple celebre din istoria artei, pornind de la *Olympia* (1863) lui Manet, *Pătratul negru* (1913) al lui Malevici și *Go West* (1925) al lui Buster Keaton, și până la exemple mai recente din lucrările unor Thomas Ruff, Allan McCollum sau Andrea Fraser, ajungând în final la câteva exemplificări ale spațiului alb în afișele și pancartele din cadrul mișcării Occupy. Toate aceste măști recente, contemporane sau curente ale *blank*-ului transpar în expunerea Monikăi Szewczyk ca reflecții în oglindă pentru privirea goală a reclamei contemporane, în care umanul este blank, iar singurul lucru expresiv ce răzbate din panou este numele mărcii înregistrate. „Singurul lucru limpede – continuă aceasta – e că (personajul din reclamă, Kate Moss, de exemplu) poartă Gucci sau Prada.” În dialogul său cu Antonia Hirsch, artistul Olaf Nicolai, încearcă o comparație între modul în care apare schimbul și ponderea afectului în cadrul economiei planificate din fosta RDG, spre deosebire de economia de piață din RFG, aplicând aceste observații pe modul în care se constituia practica artelor vizuale în aceste spații. Figură aparte constituie intervenția tandemului dramatic Hadley + Maxwell, care aleg să discute statutul practicii artei contemporane în cadrul sistemului economic printr-o analogie generală cu rolul artistului în teatrul No, servindu-se de o strălucită mostră de performance alegorico-politic. Ceva mai zizekian, Jan Verwoert speculează contiguitățile semiotice dintre credință, bani și iubire, toate trei aflându-și radicalul semantic în verbul a crede: credit, credință, încredere, atitudini afective de care are nevoie moneda pentru a exista în calitatea ei de simbol palpabil și echivalabil cu un ceva concret și la fel de palpabil precum marfa. Curatorul Juan A. Gaitán semnează un interesant studiu al relației dintre imagine și valoare în interiorul economiilor monetare ale capitalismului, cu două aplicații din istoria artei recente: *Suite of Canadian Landscapes* (1969) al grupului canadian N.E. Thing Co. Și *Money Tree* (1969) al brazilianului Cildo Meireles. În textul său din antologie, intitulat sugestiv „The Golden Potlatch. A Study in Mimesis and Capitalist Desire”, curatoarea Candice Hopkins investighează modul în care s-a constituit sărbătoarea Potlatch din America de Nord, după Febra de Aur Klondike de la finele secolului al XIX-lea, prin imitație și analogie cu originarul Potlatch din Yukonul canadian, eveniment ce a înlocuit un tip de economie primitivă bazată pe dar, cu unul premodern, de glorificare a aurului și valorii monetare simbolice. Eseul artistei Patricia Reed lansează o abordare etico-filozofică a condiției criticii contemporane în cadrul unor sisteme predefinite ale binelui și răului, în calitatea lor de constructe sociale. Transcrierea discuției din cadrul forumului *Intangible Economies*, plasată la finalul antologiei, este extrem de binevenită, întrucât, pe lângă intervențiile autorilor din carte, regăsim și nume precum Clint Burnham (cel care moderează discuția și răspunde la întrebările publicului), Richard Ibghy sau Lorna Brown.

Volumul pare a fi astfel, fără îndoială, o lectură extrem de utilă pentru o înțelegere ceva mai aplicată a practicii artei contemporane și a discursului critic care o secondează, ambele, și arta și critica, fiind influențate de sistemul economic actual gripat și parcă fără ieșire și putând, la rândul lor, influența, printr-o mai astuțioasă punere în funcțiune a atributelor afective ale artei și publicului, câmpul care le condiționează atât de drastic. Totodată, textele din antologie pot fi extrem de utile și celor care nu au înțeles încă sau vor să înțeleagă mai bine demersurile artistice ale unor grupuri artistice din România precum Candidatura la Președinție sau Biroul de Cercetări Melodramatice. Într-un interviu pe care ni l-au acordat artistele din cadrul celei din urmă structuri, deviza acestora, sintetizată, suna, scurt, „Occupy Affect!” – un îndemn ce poate fi citit la tot pasul și printre rândurile Economiilor intangibile.

Summary

Intangible Economies puts together lectures and debates that took place in the forum bearing the same name organized by the *Fillip* magazine in Vancouver. The challenge launched by Antonia Hirsch to the contributors is to discuss about what remains “intangible” in the present-day economic system that is those zones within the economic field that cannot be measured in numbers since they cannot allow a measuring unit. This concept, Antonia Hirsch asserts, describes in the economic sciences certain phenomena as the hired person's morality, quality of life, copyright etc. But what is proposed for discussion to the contributors of this book is not these rather general phenomena, but a particular aspect of economy, that is, emotions and emotionality.

Isidore Isou. Romane hipergrafice 1950-1984

Frédéric Acquaviva, Simona Buzatu (ed.), *Isidore Isou. Hypergraphic Novels 1950-1984*, Catalogul expoziției *Isidore Isou. Hypergraphic Novels 1950-1984* (23 februarie – 13 aprilie 2011, Rumänska Kulturinstitutet, Stockholm, Sweden, Curator: Frédéric Acquaviva). Texts by: Frédéric Acquaviva, Broutin, Isidore Isou, Maurice Lemaître, Jonas (J) Magnusson, Cosana Nicolae Eram, Roland Sabatier, Dan Shafran, Translator: David W. Seaman; The Romanian Cultural Institute in Stockholm, HS Grafiska, Stockholm, 2012, 136 p.

text de Igor MOCANU

La șase ani de la moartea acestuia și încă aproape șaptezeci de la primele manifestări

lettriste, când gruparea de artiști din jurul lui Isidore Isou a declanșat marele scandal de la premiera poemului dramatic „La Fuite" al lui Tristan Tzara din 21 ianuarie 1946 de la Teatrul Vieux-Colombier din Paris, am comite un eufemism dacă am afirma că istoria autohtonă a artei a consemnat măcar puține informații despre fondatorul lettrismului, născut în 1925 la Botoșani și purtând numele Ioan-Isidor Goldstein.

De fapt și în realitate nu s-a discutat mai nimic despre activitatea lui Isidore Isou, capitolul închinat acestuia din istoriile literare sau artistice rămâne în continuare nud, iar din când în când mai apare câte o cronică sau notiță ocazională, ce nu depășește perspectiva, pe care am putea s-o numim provizoriu și scurt pe doi, „adorabila româncă", după titlul romanului clasic și, în bună măsură, de larg consum, scris de Isou în 2000 și publicat la noi în același an la Editura Est în remarcabila traducere a Mioarei Izverna.

Dar pe atunci încă se credea, ca într-o publicație „serioasă" precum *România literară*, că Isou este o respectabilă doamnă din Paris ce-și amintește dezinhibat tribulațiile din copilăria sa botoșăneană și de după. Numele lui Isidore Isou va reveni în atenția publicului român în vara lui 2007, când acesta moare în camera lui de la Paris și este incinerat la Père Lachaise și când revistele bucureștene de cultură, în special *Dilema veche*, *Dilemateca* și *Observator cultural*, publică un număr de evocări mai lungi. Tot atunci, la Institutul Cultural din Paris, Magda Cârneci organizează, împreună cu François Poyet, retrospectiva Isidore Isou, pentru a rupe conspirația tăcerii.

Recent, au avut loc încă două expoziții extrem de binevenite, prima, *Isidore Isou. Hypergraphic Novels 1950-1984* (23 februarie – 13 aprilie 2011, ICR Stockholm, curator: Frédéric Acquaviva) are în centru creația romanelor grafice ale fondatorului lettrismului, în vreme ce a doua, *Lettrists, Isou & Co* (15 martie – 3 iulie 2013, MNAC, curator: François Letaillieur) încearcă o descriere mai generală și mai amplă a întregii mișcări, pe toate fronturile de expresie vizuală, de la origini și până în anii recenți, ultimele lucrări expuse fiind datate 2006-2007.

Expoziția de la ICR Stockholm, asupra căreia vom insista aici, a întrunit, așa cum îi spune și titlul, opera de romane hipergrafice scrise de Isidore Isou între 1950 și 1984, expuse monumental, filă cu filă, carte cu carte.

Viziunea curatorială a compozitorului experimental și sound artist-ului Frédéric Acquaviva supune opera hipergrafică creată de Isou unui demers oarecum exhibiționist de montare, în maniera vechilor botaniști din cabinetele de curiozități, decupând fiecare pagină în parte și oferindu-i spațiu autonom în expunere.

Planșele înfățișate astfel, extrase individual din *Les Journaux des Dieux* (1950), *Initiation à la haute volupté* (1960) și *Jonas ou le corps à la recherche de son âme* (1974-1984) sunt traversate în consecință de două tipuri de percepție vizuală: etanșă, când fiecare pagină poate fi înțeleasă ca o lucrare de sine stătătoare, și contiguă, când paginile expuse permit o lectură liniară, în spațiu și timp. Cu adevărat hipergrafic în toată povestea aceasta este în schimb conținutul planșelor, romanele lui Isou fiind niște compoziții sofisticate, multistratificate nu atât la figurat, în sensul operei deschise postulate de Eco, ci la propriu, scriitura construindu-se în straturi cât se poate de reale de compoziție.

Dacă încercăm să citim, spre exemplu, pagina 48 din *Les Journaux…*, adnotată „Jacob bénit ses fils Manassé et Ephraïm", depistăm o narațiune mai pronunțată, formulată în desen cu cerneală albastră, una ceva mai temperată, în desen cu cerneală roșie, și una în surdină, în desen cu galben.

În alte locuri, nu culoarea este cea care diferențiază straturile, ci genul vizual sau alfabetul interdisciplinar: Braille, desen și portativ muzical, sau text, desen și fotografie, sau, în *Jonas…,* text, desen, portativ și radiografie, sau text, desen, cardiogramă și fotografie.

Dar acestea nu sunt decât rezultatele tipografice, bidimensionale ale romanului hipergrafic, pe care Isou îl preconiza, în prefața aceleiași cărți, un roman tridimensional, în care publicul, pentru a-l parcurge, va trebui să părăsească paginile cărții sau pereții galeriei și, urmând cu strictețe indicațiile naratorului, într-o „dorită coerentă acțiune «dramatică»", să parcurgă paginile pe stradă, în oraș, printre oameni, personaje și clădiri. Numai în acest fel, spune Isou, romanul poate deveni cu adevărat social, provocând astfel „cititorul" la o lectură în totalitate participativă. Acesta e genul de lectură scontat pe care îl trădează și expunerea oarecum nostalgică a lui Frédéric Acquaviva de la ICR Stockholm. Însă formula hipergrafică de practică artistică și cea în totalitate participativă de receptare a acestei practici nu sunt singurele inovații pe care expoziția le aduce în actualitatea dezbaterii, iar catalogul publicat cu această ocazie încearcă să extindă astfel expunerea domeniilor de investigație datorate imaginației debordante și capacității de conceptualizare și teoretizare absolut uluitoare ale lui Isidore Isou, un artist total, care a reușit să îmbine în demersul investigațiilor sale majoritatea domeniilor artistice cu cele ale științelor sociale, politice și tehnice, fiecare tensiune de acest fel generând în mod spontan o nouă teorie inovatoare. Isidore Isou reușește, poate tocmai în acest mod, să împlinească visul suprarealiștilor din anii care-l preced și să anticipeze o serie din conceptele-cheie cu care vor lucra mișcările artistice de după voga lettrismului, cum este Situaționismul Internațional, de pildă.

Conceptul de societate a spectacolului apare pentru prima dată schițat în scrierile lui Isou de dinainte de 1951, când Guy Debord aderă pentru o scurtă vreme la mișcarea letristă cu ocazia premierei controversate de la Cannes a filmului *Le Traité de bave et d'éternité*, peliculă care-l va apropia pe Isou de Orson Welles. Iar acesta este numai un exemplu.

Catalogul expoziției, care încearcă prin concepția vizuală grafică semnată de Paul Dersidan să facă referință la stilul lettrist de tipărire, extinde analiza asupra mai multor domenii care l-au preocupat pe Isou.

Analizele pe care le întreprinde Frédéric Acquaviva în carte, extrem de necesare pentru a înțelege mai amănunțit contextul în care a activat Isou, vin și cu o serie de informații noi privind genealogiile subsidiare ale creației lettriste și numai.

O extrem de utilă și interesantă integrare a platformei lettriste în parcursul istoric al ideologiei avangardiste este adusă în actualitate prin contribuția Cosanei Nicolae Eram, care plasează acționismul lettrist într-un câmp comparativ cu cel dadaist, iar apoi, suprarealist. Cercetătoarea de la Stanford University din Statele Unite amintește în treacăt perioada bucureșteană a lui Isou, când acesta îi frecventează pe Isac Ludo și Abraham Leiba Zissu, cât și pe autorii din jurul revistei „Adam", o revistă de cultură semită din anii '30, cu profunde conexiuni și filiații avangardiste. Scriitorul și editorul Jonas (J) Magnusson, pe de altă parte, discută influența exercitată de Isou, lettrism, dar mai ales Maurice Lemaître (celălalt mare pontif al lettrismului) în evoluția poeziei experimentale în Suedia și asupra conceptului de „signifigurare" – confluența semnului lingvistic și a figurii plastice – lansat de poetul Öyvind Fahlström la începutul anilor 1950 după contactul acestuia cu lettrismul francez.

O importanță aparte o deține, în catalog, ceea ce s-ar apropia mai mult de mărturia orală a celor contemporani cu lettrismul. E vorba, pe lângă reproducerile generoase de imagine din fiecare roman hipergrafic creat de Isou și pe lângă traducerile în engleză a unor texte esențiale ale acestuia, de textul lui Maurice Lemaître despre planșele create de el pentru *Les Journaux…*, cât și de interviul lui Frédéric Acquaviva cu Roland Sabatier, cel care s-a alăturat mișcării letriste în 1963 și a fondat Psi Editions, unde își vor publica lettriștii principalele lor opere; și de interviul aceluiași cu Broutin, fulminantul performer care a aderat la lettrism în 1968 și care a publicat mai multe studii despre Isou la C.I.C.K. sau Editions Broutin. Evident, o expoziție și un catalog mai mult decât consistente, menite să divulge tot mai multe aspecte și fațete neexplorate încă în ceea ce

va trebui să constituie cândva o istorie a lettrismului internațional și, mai ales pentru noi, o dare de seamă asupra influenței, directe sau indirecte, a operei lui Isidore Isou asupra avangardei române din România sau din alte spații teritorial-administrative europene.
Căci, odată cu răspunsurile pe care le oferă demersul expozițional de la Stockholm, apar noi întrebări privind cunoașterea operei lui Isou. Au cunoscut avangardiștii români opera și activitatea lui Isou? S-au cunoscut oare la Paris Gherasim Luca, Jacques Hérold și Jules Perahim cu Isidore Isou? Există mai multe capitole neelucidate în istoriografia operei lui Gellu Naum, de pildă, însă două dintre acestea ne trimit, inevitabil, cu gândul la romanele hipergrafice ale lui Isidore Isou, două scrieri care, aparent, vin de niciunde și se îndreaptă spre nicăieri.
E vorba de Nigredo și de Calea șearpelui. și-atunci, o ultimă întrebare: să fi cunoscut oare în ascuns Gellu Naum scrierile lui Isou ori măcar estetica lettristă? Ecourile acesteia din urmă ajunseseră în România la finele anilor '40, de vreme ce până și un autor amator al modernismului precum Dinu Stegărescu le amintește în a sa Introducere în modernism, apărută la Editura Publicom în 1947.
Dincolo însă de a lansa predicțiuni și pronosticuri, cred că avem, până în acest moment, suficient material pentru a relua discuția de la capăt.

Summary

This is a review of a very consistent catalogue of an exhibition that took place in 2011 at the Romanian Cultural Institute in Stockholm: *Isou. Hypergraphic Novels 1950-1984* aimed at spreading more and more information and unknown aspects of the history of international lettrism to be wrriten in the future. The review is also about the direct or indirect influence of Isidore Isou, the Romanian born leader of lettrism, on Romanian avant-garde and on the avant-garde mouvements of other European cultural spaces.
The exhibition in Stockholm and its remarquable catalogue propose some answers but also raise certain questions: did Romanian avant-gardists know Isou's ideas and activity? Apparently echoes of his work arrived in Romania at the end of the 1940s since an amateur author as Dinu Stegărescu mentions him in his *Introduction to Modernism* published in 1947 at Publicom publishing house in Bucharest.

Boris Groys. Portrait de l'artiste en masochiste.

Les paradoxes de la culture de masse, Les Editions Arkhe, Paris, 2013

text de **Lucia POPA**

Postmodernii ar imagina fericirea ca pe o propagare infinit variată pe orizontală a pulsiunilor și satisfacerea lor aproape instantanee, viziune cinică post-hegeliană, devenită populară prin autori precum Jean Baudrillard, Francis Fukuyama sau Boris Groys. Căutarea compulsivă a fericirii transformă tot mai accentuat suprafața realității într-o hartă alambicată a plăcerii, iar acest drum egalizează la rândul său călătorii: în mod paradoxal, prin încurajarea hedonismului, capitalismul reușește ceea ce a ratat orice proiect comunist – o nivelare ontologică a indivizilor. În instrumentalizarea hedonică a lucrurilor intră și arta, iar cultura de masă avidă de noutăți de cinci minute impune mutații ireversibile și în această sferă.
Creatorii trebuie să se adapteze insațietății cronice a societății liberale, să asume umiliți don quijotismul pretenției de ipseitate a operei, să abandoneze pentru totdeauna minciunile narcisiste despre gratuitatea artei și să se înroleze asiduu în satisfacerea fanteziilor dintre cele mai bizare ale noului rege, mai tiranic decât toți prin versatilitatea dorințelor sale: cultura de masă. Povara democratizării gustului este ultima sfidare aruncată artistului. Această inconsecvență regală a noii și subtilei dictaturi, ubicuitatea centrilor de influență, umilința de a sucomba în uitare după câteva clipe de glorie pentru a invidia apoi noii favoriți ai pieții artei din Paris, New York, Berlin etc toate acestea lasă totuși o supapă elegantă și stranie artistului. Deluviul de noutate de pe piața artei contemporane și simfonia afonă a cererilor celor mai variate nu pot avea decât un singur și sigur efect asupra creatorului: suferința. În mod paradoxal, asumată ca *modus vivendi*, suferința este și salvarea artistului, susține seducător Boris Groys. Căci artistul opune cu grație și umilință în același timp schimbărilor perpetue din jurul său constanța sclaviei acceptate, masochismul care îl face egal cu sine.
Masochismul este o suferință prelungită care oferă continuitate de viziune asupra lumii: acceptând să producă artă chiar știind că celebrității îi va urma dizgrația în doar câteva clipe, pentru a asista neputincios la instalarea noului idol al culturii de masă, creatorul este constant cu el însuși și cu proiectul său, deci produce „durată" înăuntrul său. Arta și filosofia, privite ca în marile proiecte ale modernității, se hrănesc cu „durată", iar aceasta nu poate fi secretată decât prin „subiectivitate", scrie Groys.
„Demnitatea" unui artist care acceptă sclavia imperativelor lansate de piața artei contemporane nu este cu nimic mai presus decât cea a încornoratului perpetuu, masochistul stimulat de infidelitățile infinite ale partenerei/partenerului. Cu toate acestea, infidelitatea este sortită evanescenței, cel incapabil de a rămâne constant nu are „proiect", deci nu are identitate cu sine sau „eternitate". Scutit de suferință, cel care „înșală" sau care își schimbă în permanență gusturile este un inconsistent, în timp ce „înșelatul" este un zeu abuzat, dar etern. Suferința este o mișcare profundă de pulsiuni interioare, o tensiune care produce timp, această substanță absentă în contemporaneitate, căci totul este rapid și concomitent.
Mai mult, masochismul funcționează ca o antecameră ce izolează de societatea de consum, căci masochistul rămâne blocat asupra sa, în fixațiile sale.
Cuceritor deopotrivă prin stil și teze, revoltător pe alocuri, eseul lui Groys tradus recent în limba franceză – limbă a eleganței și a acrobațiilor stilistice, probabil mai potrivită pentru acest gen de scriitură – fascinează și, totodată, irită cititorul.
Artistul contemporan se recunoaște în acest portret al suferinței, însă, atunci când este unul „de succes", știe că este deopotrivă „prinț și cerșetor" al culturii de masă, mai degrabă un excentric care își cumpără „fericirea" și gloria cu momente de angoasă, invidie și dezolare a dizgrației.
Bipolar al culturii de masă, idol și sclav, artistul contemporan nu își condamnă egoul masochismului perpetuu, ci mai degrabă unui tip de politeism. Asemenea unui bufon shakespearian, el trebuie să placă, însă, de data aceasta, se străduiește să intre în grație galeriștilor, curatorilor, colecționarilor, culturii de masă, intelectualilor etc. Jonglând cu toate aceste instanțe, el este nu mai puțin un fragmentar, adică la fel ca noi, „ceilalți".

IDĂ COOP HIMMELB(L)AU VOR CONSTRUI PARLAMENTUL ALBANIEI PREMIUL MIES VAN DER ROHE 2011 D
AN FINALIŞTII PRITZKER 2011 PENTRU EDUARDO SOUTO DE MOURA DAVID CHIPPERFIELD CÂŞTIGĂTOR AL
MEDAL 2011 BEST OF THE ALPS. ARHITECTURĂ, DESIGN ŞI ECOLOGIE WORLD BUILDING OF THE YEAR MAX
LEUL DE AUR PENTRU REM KOOLHAAS GERMANIA CENTRU DE TRATAMENT MARTIN LUTHER CURCH CIUDA
CO MUSEO SOUMAYA OSCAR NIEMEYER LA 104 ANI RADU TEACĂ O NOUĂ CASĂ ACTIVĂ A FOST INAUGURAT
S MÂNADELUCRU ATELIERUL DE LOCUIT DISCREŢIA CA STIL ARHITECTURAL BOGDAN BABICI LEUL DE AUR PE
RO SIZA BIENALA DE LA VENEŢIA C. F. MØLLER. DARWIN CENTRE ŞERBAN ŢIGĂNAŞ DESIGN INTERIOR SIM
ELATO MIO BEROS & VAN SCHAIK WINE TRADERS PAPIOTA DESPRE ARHITECTURA EXPERIMENTALĂ CU RO
N BUCUREŞTI. MADAME POGANY ATELIER MECANIC DESIGN CAPITALS. BERLIN DESIGN: OBIECTE DE ILUM
LE PREMII EUROPA NOSTRA 2011 NUCA STUDIO MARIO KUIBUŞ IGLOOBEST PATRIMONIU BIROURI DIN ROM
DE VACANŢĂ LA DRĂGUŞENI **ACTUALIZAT ZILNIC PENTRU** FORTIFICAŢIILE DIN ŢARA BÂRSEI ECO CLĂDIRI
ERTIFICARE LEED SQUARE ONE OOGLI DUPĂ **CONSUM NELIMITAT DE ARHITECTURĂ** DEALURI CA DUPĂ BLO
Ă CINE POATE DRAGOŞ LUMPAN. DESPRE „ULTIMA TRANSHUMANŢĂ" ANUALA DE ARHITECTURĂ TURNU
: PRIMUL TURN DE APĂ DIN ROMÂNIA TRANSFORMAT ÎN OBIECTIV CULTURAL-TURISTIC BUCUREŞTI REVIST
TECTURĂ GEAMII. MINARETE PE CERUL DOBROGEI TECON AUTOR STREET ART SI DIALOG CIVIC MR URBA
E DIN COLŢ ÎN COLŢ ÎN DELIR METODIC LA TIFF FESTIVALURI: PLUG TO NATURE STUF. TRADIŢIONAL ÎNSEA
ERN PIANOTERRA TEHNOLOGIE STREET ART ŞI UTILITATE 10 ANI DE CREATIVITATE ROMÂNEASCĂ ŞI TOŢI
IMONIU CUI I-E FRICĂ DE TOULOUSE LAUTREC? LA BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEŢIA PARASITE STUDIO 10
RU PLAYLIST-UL DE VARĂ IGLOOSTUDENT A-PRIM ARHITECTURA IGLOOPATRIMONIU UN SCULPTOR ÎNTRE
: AUREL VLAD EUROPEAN ARHITECURI VĂZUTE PRIN IGLOO PRIZE FOR URBAN RESTAURANTE PUBLIC SPAC
INTERVENTION ADNBA AWARD BERLIN INTERIOARE DIN ROMÂNIA MARCAK. KITSCHUL UN DETALIU? AA
IAŢEG. ŢARA BISERICILOR DE PIATRĂ INTERVIU CU DANIEL MCCOY: „MAI TREBUIE SĂ FACEM UN FILM DE
URAT PANTOFI!" DE VORBĂ CU LUIZA ŞI CORINA NADUH IGLOO PROFIL SMILING SHOES 15RE DESPRE BIJUT
IHAELA ZVINCA JENNIFER FOX LA ONE WORLD ROMANIA PURAN ARCHITECTURE DESPRE ILUSTRAŢIA DE C
ĂDĂLINA ANDRONIC ECOLOGIE IGLOOSHOP XPLORE DANCE FESTIVAL DE VORBĂ CU CARLA SZABO OLANE.
IŢIONALE DIN DOBROGEA VIAŢA ÎNTRE CLĂDIRI. CASE DIN ROMÂNIA UTILIZĂRILE SPAŢIULUI PUBLIC STIR
DE VORBĂ CU JEAN-DOMINIQUE SECONDI. STREET DELIVERY AIA PRODUCTIONS ODILE DECQ DESPRE ORA
ONTURI GRAPHIC STUDIO IGLOOBOOKS ARHITECTURA E CULTURA AUGUSTIN IOAN SPAŢII PUBLICE CONCUR
IRI DE BIROURI ARHITECTURA MEMORIEI SONORO SEARA SCURTMETRAJELOR PREMIATE LA NEXT NE VEDE
DA DE C'ARTE NOAPTEA INSTITUTELOR CULTURALE CASA ION MINCU ACADEMIA DE MUZICĂ ŞI ARTE CON
NUAL AL STUDENŢILOR ARHITECŢI ZAMORA OFFICES – BUILDING WITH AIR DESPRE ARHITECTURĂ PE ÎNŢEL
LOR PROIECTUL PATZAIKIN BRAŞOV. IGLOO DESIGN CASE CARE NU MAI PLÂNG SEDIUL BISERICII EVANGH
PĂRĂSITE HARADS. TREE HOTEL OLYMPIC SCULPTURE PARK SEATTLE CULTURE FOR ALL „EPOQUE" OF IN
ESIGN VIAŢA URBANĂ. CONFERINŢĂ JAN GEHL ELEMENTAL IQUIQUE EUROTOWER PAVILIONUL STEJARUL E
EU DE ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ GRAND CANAL SQUARE CRAMA AVINCIS ARHITECTURĂ DE A
DĂ TASSAFARONGA VILLAGE CALIFORNIA ALILA VILLAS ULUWATU REŞEDINŢĂ DE VARĂ ÎN BANDOL TAN
E CASA HEMEROSCOPIUM ADVERTISING SPACE ZAMET CENTRE. ELOGIUL SIMPLITATII IN ARHITECTURA
URA SOLARA 2: SISTEME SOLARE ACTIVE BIROURILE HEADVERTISING MUZEUL PORSCHE CASA "S" ARCHA
US MICLAUS CASA IN AVENAL NOTHING BUT HOT AIR: ZENITH CONCERT HALL PROSTOROZ_LJUBLJANA
REA LA FIRESC AA STUDIO. ALEX ADAM & ROGER POP VERDELE IN LOOP ARATI BINE! LOFT SCENOGRAFII
OVISTENE CASE DE MUSCEL VALORI URBANE II. HOINAR DE BUCURESTI MUZEUL IBERE CAMARGO PORTO AL
ILIA CLUB BOSCO BISERICILE DIN CAMPULUNG VLADIMIR ARSENE WESTFOURTH ARCHITECTURE ELLA DI
M & BAR MIRADOR TOWER MADRID PREMIUM PLAZA MVRDV LIVING TOMORROW SPATIUL UNIVERSITAR
URA: BIBLIOTECA - HUB CULTURAL CENTRE ISTORICE: CÂMPULUN RADU TEACĂ TRIBUNALUL FEDERAL. WIL
USON CASA DE LÂNGĂ LAC BLITS STAGE. ROTTERDAM ARQUITECTONICA CUTIA POŞTALĂ NOUL CLASIC U
EUL DE ARTĂ MODERNĂ NELSON-ATKINS KANSAS CITY BIBLIOTECA PUBLICĂ DES MOINES IOWA DAVID C
ELD SĂLI DE CONCERTE FUTURA BUILDING. CURAJUL DE A FI DISCRET RENZO PIANO MEDALIAT CU AUR
DE ARHITECTURA DE LA TIMISOARA IGLOO-UL MARILOR PROGRAME DE ARHITECTURA. AUTOARHITECTURA
LARANJEIRAS. RUSTIC CONTEMPORAN NINETREE VILLAGE EUROPA. RECUCERIREA SPATIILOR PUBLICE: FR
. AMENAJAREA MALURILOR RHONULUI. HOTEL RADISSON SAS CLUB SHADE CURTEA DE ARGES. DE LA C
A KITSCH. ARHITECTURA CONTEMPORANA KEY IMAGUIRE JR SQUARE ONE. ADRIAN CANCER SI ROBERT M
DARIN ORIENTAL BARCELONA PRIN ORAŞUL VECHI LA BONNE BOUCHE CASA BĂNIEI **IGLOO.RO** DIN CRA
TECTURA CIVILĂ DIN PIATRA NEAMŢ CULELE FANARUL ŞI CRAIUL TODORUŢ DESIGN PENTRU O LUME REALA
GN LONDRA DESIGNERS WEEK-END M CITY/ EUROPEAN CITISCAPES SMANIA - LUX SI DISTINCTIE WMF - UN
AŢĂ CULOAREA ÎN ORAŞ FRAGMENTE DE LA CAPATUL LUMII IO BAR INTERZIS ÎN DORMITOR! EMBRYO MIŞC
IAUS BETOANE CU FIBRE SI PULBERI METALICE AQUAPANEL CEMENT BOARD SOLUTII CARE CONDITION

#9 ANCHETA
Inquiry

AS YOU LIKE IT
BILANȚ 2013

1. Ce evenimente de artă contemporană din România anului 2013 (solo/collective shows, artist talks, conferinţe, workshop-uri, festivaluri, bienale) vi s-au părut demne de interes/decisive în a indica o şină, un stil, o zonă descoperită recent sau dimpotrivă, vreuna deja încetăţenită şi consacrată, atât în activitatea artiştilor români cât şi a instituţiilor şi organizaţiilor româneşti care se ocupă cu arta contemporană? Ce anume nu v-a convins sau nu v-a plăcut din întâmplările anului 2013 în arta din România? Pe scurt, de ce?

2. Care din evenimentele internaţionale de artă din 2013 v-au plăcut? Ce vi s-a părut demn de atenţie/ieşit din comun, sau, dimpotrivă, tipic şi reprezentativ, bătătorit deja, poate chiar perdant, lipsit de perspectivă pentru arta actuală at large?

anchetă de ADRIANA OPREA

DARIA GHIU

1 Unii dintre artiștii din 2013 în care cred sunt Anca Benera și Arnold Estefan. I-am urmărit atât în expoziția de la tranzit.ro/București din aprilie-iunie, *Am fost atât de puțini și atât de mulți am rămas*, curatoriată de Raluca Voinea, cât și în cea de la Galeria Ivan, din septembrie-octombrie, *Compensation for the lack of resources*.

Faptul că au fost invitați tot în 2013 să participe și la cea de-a treisprezecea ediție a Bienalei din Istanbul, iar expoziția de la tranzit.ro/București a fost itinerată și la tranzit.hu/Ungaria în octombrie mi-a confirmat ceea ce am intuit, deja, încă de când i-am văzut expuși la Trienala de la Paris (2012): că arta contemporană poate observa și critica societatea (climatul politic, social, cultural) cu ajutorul gesturilor aparent mărunte, ludic-responsabil, folosindu-se tocmai de acel bagaj de reguli construite de societate și dezvăluindu-i fragilitatea. Operele lor nu sunt ilustrative, potențialul critic iese la suprafață dintr-o pendulare continuă între nivelul macro și cel micro al lucrurilor: identități ciocnite – română, maghiară –, cereri de onorare a datoriilor internaționale prin corespondență la nivel înalt (reală, nu simulată), steag deșirat și redus la ghem, ore de lucru la serviciu (așa-numita muncă invizibilă, statică, a omului contemporan, la computer), ore contorizate și marcate grafic zi de zi – hieroglife de secol XXI, dar în care nu putem citi (încă) nimic –, document legalizat între cei doi artiști prin care punerea ideilor la comun nu e gratuită, ci reglată prin clauze contractuale. Nu e artă socială, nu e artă politică, nu e nici o „glumă” la modă.
De asemenea, mă interesează când galeriile comerciale mizează pe asemenea artiști. Iar pe Anca Benera și Arnold Estefan mi-i imaginez peste câțiva ani la Bienala de artă de la Veneția: într-o utopie meta-națională, prezenți simultan în două pavilioane, cel al României și cel al Ungariei.

De asemenea, mi-a atras atenția expoziția lui Teodor Graur de la Galeria Nicodim, *Articole de interior – utile sau inutile – care ne fac viața atât de plăcută, atât de confortabilă...*, deschisă în septembrie-octombrie 2013. Nu cred totuși că instituțiile de artă și curatorii din România fac destul pentru acest artist cu o forță extraordinară. Potențialul subversiv al constructelor sale artistice ar merita cercetat și pus cu adevărat în valoare, așezat și în contexte internaționale.

Cred că zona „deja încetățenită și consacrată” este asigurată într-un mod fericit de activitatea Salonului de Proiecte de la MNAC – Anexa din București. Din 2011 și până în prezent, expozițiile de la Salon – deopotrivă cele dense, de „cercetare”, dedicate artiștilor consacrați, cât și, poate mai ales, cele ale artiștilor tineri, ale căror lucrări Salonul le produce în urma unor *open calls* – stabilesc câteva dintre direcțiile actuale ale artei contemporane românești și te ajută să te orientezi în spațiu. Aștept muzeele (MNAR, MNAC) pentru expozițiile retrospective de proporții și cele de cercetare; și știu că banii sunt aproape absenți. Deși mi se pare esențial că există și mi se par importante, îmi este încă greu să accept cu totul acele expoziții-întâmplări fericite, situații unice, așa cum este și cazul mega-proiectului de un an de zile, Mircea Cantor – *Q.E.D.* de la MNAC.

2 Expoziția internațională pe care o consider ieșită din comun în 2013 a fost cea din Pavilionul României la Bienala de artă de la Veneția! Asta pentru că Retrospectiva imaterială a Bienalei de la Veneția a Alexandrei Pirici și a lui Manuel Pelmuș a reușit să fie un show 100% internațional. O expoziție (de fapt ar trebui să o numim cu totul altfel) care s-a dezbărat de povara națională, fiind simultan chintesența tuturor reziduurilor naționale: ceea ce autoritățile ne îndeamnă și vor ca noi să uităm, să ascundem sub covor, să dăm deoparte, ca fiind bolnav, a-normal, menit să putrezească.

La fel, pe aceeași linie, *Dead Weights*, proiectul artistului Ciprian Mureșan la Art Basel 2013 (în cadrul secțiunii *Feature*, la care Galeria Plan B a participat), a avut un impact incredibil: gestul său de recuperare simbolică, ironică, aproape cinică, dar de fapt plină de afecțiune, a unor sculpturi abandonate în depozitul Muzeului de Artă din Cluj, prin copierea lor și folosirea copiilor ca simple „greutăți” pentru adevărata lucrare a artistului, a fost răsplătit de colecționar printr-un gest la fel de puternic. Imediat după ce a cumpărat instalația lui Ciprian Mureșan, colecționarul a decis să o doneze tocmai Muzeului de Artă din Cluj, ca o înmânare simbolică.
Dead Weights așezată într-una dintre sălile muzeului, alături de lucrările originale scoase din depozit – restituiri fie ale artei moderne românești, fie ale artei realismului socialist – iată o expoziție pe care mi-o imaginez, pe care o proiectez mental, un proiect care ar putea crea o discuție importantă pentru istoria artei românești recente.

LUCIA POPA

1 Mircea Cantor – *Q.E.D.*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București (10 aprilie 2013 – 13 aprilie 2014)
Expozițiile lui Mircea Cantor au întotdeauna o eleganță printre ingredientele căreia sunt notabile numărul limitat de exponate și reducerea pe cât posibil a contururilor artefactelor la câteva linii definitorii și voit simple. Această seninătate aproape clasică cu care Cantor și-a obișnuit publicul este înlocuită pe neașteptate de un aer aproape baroc, de epopee plastică, în restrospectiva sa de la Muzeul Național de Artă Contemporană din București.
Dimensiunile hiperdilatate grotesc ale Casei Poporului nu sunt nicio clipă neglijate în această expoziție: unghiurilor și cotloanelor nenumărate ale construcției le răspunde proliferarea aproape infinită, rabelaisiană a lucrărilor artistului stabilit în Paris. Surpriza acestei întreceri de Iliadă postmodernă între două universuri estetice atât de diferite – palatul aproape distopic al comunismului, provocat de o sumedenie de obiecte artistice care și-au atins vizibilitatea internațională remarcabilă, inclusiv grație economiei capitaliste – este numai unul dintre motivele pentru care consider că expoziția merită un loc important în topul evenimentelor artistice românești din 2013. *Q.E.D.* poate fi privită ca un studiu de caz exemplar pentru raportul simbolic între Vestul și Estul Europei în privința artelor plastice: departe de a fi atenuat diferențele, globalizarea pare să fi dat startul unei pendulări valorice între un pol și altul, primul în căutare de „prospețime" stilistică în plină astenie a canoanelor, celălalt în aspirația către notorietatea internațională. După ce au făcut turul geografic și simbolic al lumii, augmentându-și cu mișcări rapide și ferme valoarea estetică dar și economică în sfera artei contemporane, lucrările lui Mircea Cantor se întorc „acasă", în templul decrepit al unui postcomunism agonic și încă amnezic, aproape (încă) incapabil să recunoască talentul altfel decât prin ochii Vestului. *Q.E.D.* este un spațiu de generozitate extravagantă și de nostalgie a unui artist din Est, care își declină, totuși, în toate interviurile, această limitativă apartenență etnică.
Darul opulent și gratuit al lui Cantor pentru MNAC este opera sa îmbibată de celebritatea din „Vest", această fata morgana a muzeelor din „Est".

2 Ahlam Shibli – *Phantom Home,* Jeu de Paume, Paris (28 mai – 1 septembrie 2013)
Poate fotografiile semnate de Shibli și vernisate la Jeu de Paume nu au o valoare artistică excepțională, însă ele ocupă un loc aparte în calendarul evenimentelor de artă contemporană recente prin natura dezbaterii pe care o produc. Artista de origine palestiniană Ashlam Shibi a realizat o serie de fotografii de-a lungul mai multor ani, documentând aproape ca într-un reportaj de fotojurnalism scene din conflictul palestiniano-israelian. Shibi a folosit o legendă pentru a explica imaginile, referindu-se explicit la anumite personaje de origine palestiniană ca la niște „eroi". În condițiile în care unii dintre acești „eroi" au fost, în anumite cazuri, teroriști kamikaze, diferite organizații evreiești din Paris și-au arătat indignarea, protestând public în fața Jeu de Paume sau trimițând scrisori de amenințare artistei și directoarei centrului artistic, acuzate de propagandă anti-israeliană. Am reținut această expoziție în parte întrucât ea este emblematică pentru anumite tendințe din arta contemporană: experimentarea pur stilistică pare tot mai insuficientă astăzi pentru ca un artist sau un eveniment să capete o bună notorietate internațională. Incapabilă în aparență să se autogenereze, istoria artei împrumută tot mai mult din alte compartimente ale actualității – dezbateri geopolitice, sociale etc. Pe de altă parte, Shibli trimite involuntar la o discuție despre legimitatea unei noi transgresiuni în sfera artei: are oare un artist dreptul să susțină în stratul valoric al operei orice, iar această adeziune ideologică trebuie să beneficieze de imunitate, în numele unei presupuse gratuități a artei?

MIHAI PLĂMĂDEALĂ

1 Urmăresc lumea artistică românească de peste douăzeci de ani, timp în care am adunat o sumă de fișe, constituite astăzi într-o arhivă. Ideea inițială a fost documentarea pentru un volum de beletristică, dar pe parcurs, informațiile adunate par a conduce mai degrabă spre o lucrare antropologică. Navigând prin colecția subiectivă de fapte, întâmplări, atitudini și evenimente despre care am amintit, concluzionez, în relație cu proiectul *As You Like It*, că după 1989 am avut în România permanent pe rol un conflict artificial între vechi și nou, între generațiile celor consacrați și ale celor care doreau recunoașterea, între sistem și refuzați. Pe fondul acestei desfășurări sterile de energii și resurse, personal nu iau în calcul niciuna dintre direcțiile care și-au făcut apariția pe scena artelor noastre vizuale, mă refer la platforme, școli, stiluri. Avem în schimb jaloane, artiști care au reușit (la modul relativ) să se exprime pe plan internațional și câteva muzee, galerii, sau proiecte onorabile. Din postura de netăgăduit de semnatar, consider că Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești" Mogoșoaia este un reper național de necontestat. Cadența expozițiilor și, mai ales, calitatea lor recomandă din plin locul. Galeria muzeului, iar de anul acesta și etajul (configurat pentru expoziții temporare), Foișorul, Cuhnia, Ghețăria, Casa Artelor, beciurile și întreg spațiul exterior, folosit pentru expunere de sculptură ori artă ambientală, reprezintă, ca ansamblu, un sistem matricial câștigător. Complementar cu organizarea expozițiilor, programele educaționale, rezidențele, bursele, chiar stagiunea muzicală sau serile de jazz și poezie, atrag o masă critică de oameni, constituiți în prieteni adevărați ai instituției. Fără a face nicio reclamă locului, la Mogoșoaia se revine. Galeria Galateea conduce realmente spre un reviriment al ceramicii românești, procesul fiind în plină desfășurare. 2013 a fost un alt an în care expozițiile și expozanții s-au succedat în deja consacrata notă a excelenței. Galateea este, grație celor aflați în spatele ei, un brand (inter)național.
EBienale merită din punctul meu de vedere întreaga considerație. Evenimentul a crescut exponențial și tinde a se impune pe agenda evenimentelor plastice de la noi. Dimensiunea internațională reprezintă, de asemenea, o promisiune pentru viitor. Este notabilă și activitatea întreprinsă în și de către galeria Atelier 030202, loc al coerenței și proiectelor non-anacronice, anti-comerciale, ca și Victoria Art Center și Anaid Gallery. La antipod, deplâng căderea în derizoriu, de ani buni, a Atelier(ului) 35. Acesta oferă imaginea lipsei de orizont, a

ideii de *cool* în artă, de căutare a scurtăturii utopice spre faimă. Am supărat deja numeroși artiști care nu vor face nimic până la sfârșitul vieții lor, așa că mă opresc aici, menționând că numeroase alte asocieri și alianțe întreprinse cel mai probabil în timpul unor sesiuni prelungite de *clubbing*, se înscriu în aceleași coordonate. Nu agreez nici ideea expozițiilor de tip salon, pe care le văd anacronice. Aș taxa și tendința de eliminare a actului curatorial din proiectele vizuale de pe malurile Dâmboviței, Someșului, Begăi, Bahluiului și ale altor afluenți, din ce în ce mai mici, ai Dunării. Artistul suveran peste creația sa ori pseudocuratorul nu fac nimic altceva decât să abolească ideile și coerența dintr-o activitate care ar trebui să aibă la bază rațiuni spirituale sau cel puțin intelectuale.

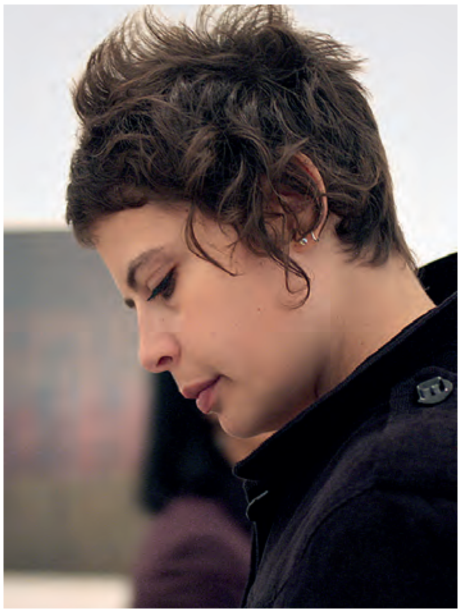
2 Dintre expozițiile internaționale pe care le-am văzut în 2013, în jur de 30, rețin în rândurile de față trei, respectiv Gustave Caillebotte. *Ein Impressionist und die Fotografie* și *Privat*, expoziție colectivă – ambele de la Schirn Kunsthalle, Frankfurt și *Continent noir – Annette Messager*, de la Musée d'Art Moderne et Contemporain din Strasbourg. Expoziția *Un impresionist și fotografia* m-a cucerit datorită modului extrem de atractiv în care a fost gândită și organizată. Panotarea sinoptică a pânzelor originale și a reproducerilor mecanice, a fotografiilor de epocă ce înfățișează aceleași spații ca cele pictate, alternarea mobilierului de expoziție clasic cu cel modern, traseele de vizitare sugerate, dar nu impuse, sunt doar câteva dintre punctele forte ale unei expoziții extrem de bine documentate, care seduce. *Privat* a reunit numeroase și importante nume, de la Andy Warhol la Bill Viola. Expoziție tematică pornită de la o (singură) idee concisă, aceea a vieții intime. Diversitatea stilistică și conceptuală întrece însă orice imaginație. Dincolo de munca artistică, selecția și punerea în spațiu au fost magistrale. Annette Messager a surprins încă o dată la Strasbourg prin obținerea unui efect maxim cu mijloace materiale reduse. Expoziția sa cinetică a fost pusă în mișcare, la propriu, prin folosirea ventilatoarelor și a unor legi simple privind mecanica fluidelor. Aerul debitat sub folii uriașe de acetofan, păpușile suspendate cu sfoară pe traseul de vizitare, înțesat la nivelul de călcare de aceleași ventilatoare casnice, toate acestea asistate de sunet și lumini inteligente sunt o dovadă vie că arta contemporană este departe de a-și fi epuizat ipostazele de rostire.

ADRIANA OPREA

1 Eu întreb și eu răspund... Am văzut în 2013 câteva expoziții care cred că sunt semnificative în ele însele, e pur și simplu important că s-au întâmplat: Cornel Brudașcu, *Portretul unei generații* la Fundația Intact din Cluj, Doru Covrig la Galeria Jecza din Timișoara (pe acestea le știu doar online), *Good Girls* curatoriată de Bojana Pejic și Olivia Nițiș și Mircea Cantor, *Q.E.D.* la MNAC. Mi-au plăcut multe expoziții în 2013, pe mai toate le-am văzut la fața locului, pe câteva leam sorbit din ochi pe internet: mai întâi Teodor Graur, *Articole de interior – utile sau inutile – care ne fac viața atât de plăcută, de confortabilă...* la Galeria Nicodim din București. Sunt întru totul de acord cu Daria Ghiu când spune că Teodor Graur e un foarte bun artist pe nedrept ignorat internațional, dar și insuficient pus la treabă de mediul de artă românesc (în paguba lor, a mediului local și a celui internațional). Într-o ordine liberă, neierarhică, aș aminti de Ciprian Mureșan, „curator" la Salonul de Proiecte pentru *E obligatoriu să avem un titlu*, dar și „curator" al unei atente recontextualizi ale sculpturii în *Dead Weights* la Muzeul de Artă din Cluj și la Art Basel 2013 (cât de mult mi-ar fi plăcut să pot vedea în carne și oase măcar una dintre cele două expuneri). Apoi ar fi Lucie Fontaine cu *i_v_e_n_t_o_r_y* la Galeria Sabot din Cluj, *reVoltaire* (Călin Man) cu un mic, dar înfipt „come back" intitulat *Fifty Mississippi* la Muzeul de Artă din Arad și Anca Mureșan cu acea neverosimilă *one night exhibition* la „Casa Mița Biciclista" în cadrul Nopții Albe a Galeriilor 2013 (expoziția *Pictură la colț*). Mi-a părut bine să văd că un artist ca Diet Sayler este expus la Galeria 418 din București, dar mi-a plăcut la fel de mult proiecția video a Ancăi Munteanu Rimnic, nu mai vorbesc de peretele albastru și diorama Ioanei Nemeș (în expoziția Ancăi Munteanu Rimnic cu Delia Popa și în expoziția *Sometimes we shouldn't pretend everything is O.K.*, ambele la Salonul de Proiecte, MNAC-Anexa). Mi-a părut rău când s-au strâns, în virtutea algoritmului de organizare a expoziției, minusculul oval de ceramică *Towards an Absent Friend* de Victor Man și discreta icoană a Sfintei Cruci pictate de Ion Grigorescu, ambele expuse timp de câte o lună în Camera de oaspeți a expoziției *Q.E.D* de Mircea Cantor.
Dar au fost anul acesta și niște frumoase naturi moarte ale *Minutelor uitate...* de Ștefan Câlția în spațiul Galeriei AnnArt. M-a flatat, feminin, eliberatorul feminism de prim val al Magdei Cârneci atunci când, într-o repunere în scenă a expoziției *Eu, en, ich* din 1993, reluată în 2013 la Victoria Art Center, ea s-a fotografiat reipostaziind, cu tricolorul pe umăr, *România revoluționară* a lui Constantin Daniel Rosenthal (în seria *Mitul național și eu*). După cum excelente mi se par picturile lui Maxim Liulca expuse la Galeria Baril din Cluj, dar și felul în care gama binecunoscutei iconografii a lui Alexandru Rădvan s-a lăsat mai nou deturnată, metamorfozată fauvist în expoziția *Epic* de la Galeria Anaid. Deși le-am văzut și încă le văd aproape zilnic, până la saturație, în retrospectiva lui Mircea Cantor de la MNAC cele mai pregnante mi se par avionașul războinic și apropierea fotografică a *Originii lumii* de Gustave Courbet. În ciuda... mea, m-am împrietenit cu ele.

Pe de altă parte, retrospectiva Gheza Vida la Biblioteca Academiei Române: mi-a părut rău să văd o expoziție bine intenționată și importantă, de vreme ce a fost organizată cu prilejul centenarului sculptorului român, dar neinspirat curatoriată. Urmăresc de ceva vreme și activitatea Anticariatului Curtea Veche, poate și pentru istoria pe care o poartă cu el, interesantă, împletită cu a curentului, cum i s-a spus, neo-ortodoxist, pe care, sub nume și filiații diferite, acest spațiu îl expune în București.
Dar, deși avertizată de tipicul acestei eroice supraviețuiri de sine a „neo-ortodoxismului" local, mă contrariază totuși, ca om de artă, organizarea ritualurilor bisericești – slujbe, pomeniri – în interiorul Anticariatului, în timpul vernisajelor, în timpul expozițiilor. O experiență stranie.

2 Nu am călătorit mai deloc în acest an, deci nu sunt îndreptățită să mă pronunț în niciun fel asupra evenimentelor de artă internaționale, dar am văzut ca mulți alții Bienala de la Veneția și cel mai mult m-a uimit *When Attitudes Become Form*, *re-enactment*-ul expoziției lui Harald Szeemann de la Kunsthalle Bern din 1969. Repunând în scenă un moment de răscruce în istoria artei contemporane, atitudinile devin, sau nu, formă la Fondazione Prada din Veneția, sub coordonarea lui Germano Celant (eveniment deschis odată cu Bienala). Lucrări pe care le știu din manuale de istoria artei au fost aduse între pereții scorojiți, decadenți, ai unui splendid pallazzo venețian: istoria artei conceptuale dematerializată încă o dată, transformată în ficțiune, în reconstrucție butaforică.
Cam în aceeași ordine, dar cu alte mijloace, *reenactment*-ul reluat zilnic, în teniși și bluze de trening, în Pavilionul României de anul acesta, mi-a atras atenția văzându-l la finalul traseului prin Giardini, pentru că, all in all, a reușit să facă din proiectul românesc al Alexandrei Pirici și al lui Manuel Pelmuș o prezență aparte, distinctă de toate celelalte participări naționale la bienală.



ELEONORA FARINA

1 While writing my short text about what I have liked in the international art world during the year 2013, I saw by lucky chance a Facebook post on the Haus der Kulturen der Welt's wall: "After Year Zero, curator Anselm Franke belongs to this year's 100 most powerful figures in contemporary art according to artreview.com. A master of the essay-exhibition: rich, sprawling topographies of imagery, research and speculation." Yes, I like it; and I like him. Being not all the way convinced by the figure of the curator-star, the exhibition-créateur, to admit that I am so positively impressed by one single venue, and one single person, it's a bit hostile to myself. But this year's programme of the House of the Cultures of the World in Berlin has been, thanks to both its director Bernd M. Scherer and its new head of the Visual Arts and Film Department Anselm Franke, of the greatest interest and of the greatest impact. And not only for the German capital city.
"The art (…) is both celebrating itself as autonomous vector and is, of course, curatorially immersed in a narrative. Not necessarily always, but I would not believe in a narrative exhibition that would try at the same time fetishistically to leave art by itself, in its own autonomy. I think it is also a part of a myth that I don't believe in anymore, at least not for thematic exhibitions", quoting Franke himself from a dialogue accessible on youtube.com about his curatorial practice. More than a curator, a proper *Ausstellungsmacher*, an exhibition maker, Franke has ushered in his new position with the biennial project entitled *The Anthropocene Project* (2013/2014). A project in which visual arts are present – of course! – but are (maybe) not its main focus. A project that starts from the theory of the chemist and Nobel prize Paul J. Crutzen, according to whom we are today living in a human-centred world, where mankind (thinks to) be the centre of the Universe and (thinks to) dominate the Earth modifying its ecosystem for his human needs and – from the Industrial Revolution on – instigating climate changes but also economic and political ones. *The Anthropocene Project* is a happy coalescence of exhibitions, events, conferences; a well balanced interdisciplinary research that ranges from visual arts to politics, from natural sciences to music, from philosophy to economics and that aims to face the multifaceted implications of this new epoch: "Nature as we know it is a concept that belongs to the past. No longer a force separate from and ambivalent to human activity, nature is neither an obstacle nor a harmonious other. Humanity forms nature. Humanity finds itself embedded within the recent geological record." (from the press release of *The Anthropocene Project. An Opening*). This anthropocenic vision of our world nowadays has permeated the entire programme of the Berlin institution, from the exhibition *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside* (co-curated with the pop theorist Diedrich Diederichsen as the first chapter of a two-year-long project) to the autumn exhibition *After Year Zero* (curated by Anselm Franke and writer Annett Busch) about the pan-African setup post-1945; and from this finally to the long-term international platform *Former West*: *Documents, Constellations, Prospects about a post-communist and post-colonial thought after 1989*. Anselm Franke's essay-exhibitions are based on a solid historical narration of our present times; they speak about the *Menschenzeitalter*, the human era, in a moment of universal crisis deriving from the numerous socio-political mutations of the past century. After the holistic and non-logocentric vision of dOCUMENTA (13) by Carolyn Christov-Bakargiev and the anthropological approach of Massimiliano Gioni of a worldly universal knowledge in his 55th Venice Biennale, Franke's narration has been able this year to talk about you, about us, about the strength and the fragilities of humankind in 2013, putting Art into a narrative context of historical facts and, once again, giving back substance to the figure of the curator as storyteller.
Così è (se vi pare), said once Luigi Pirandello

ADRIAN GUȚĂ

1 Spre finalul lui 2012, la Galeria Paleologu (fostă Recycle Nest), într-o zi cu fulguială subțire, am călătorit împreună cu Ciprian Paleologu prin a șaptea etapă a Proiectului Uman. „Scaunele antropomorfe" aspirau spațiul, iar amețitoarele epopei desenate pe spatele lor aspirau privitorul. O expoziție care era mai mult un *work in progress*/propunea relații speciale între loc, fapte artistice și receptori. O senzație de ieșire din timp și de prezență a unei acumulări de energie spirituală se însoțea cu liniștea zilei de iarnă. Parțiala retrospectivă Nistor Coita din sălile Palatului Brâncovenesc de la Mogoșoaia aducea în primăvara lui 2013 ultima confirmare publică antumă a valorii unei opere de grafician și pictor ce se cere comentată și în termeni comparatiști, prin raportare la repere majore ale artei internaționale (de la Evul Mediu la Dubuffet și Cy Twombly, să zicem); mișcarea browniană de personaje și „istorii" fragmentare duce cu gândul la o înlănțuire, fără început și sfârșit, de ideograme. Cu bunele și cu relele sale, retrospectiva Mircea Cantor de la MNAC, cu un calendar special: un an, începând din aprilie 2013, și invitați lunari în „camera de oaspeți", cu schimbări în expunerea propriu-zisă operate în această toamnă, este prima personală din România și cea mai mare de până acum a unui artist de certă anvergură internațională care abia a depășit vârsta Atelierului 35. Dincolo de spectacularul puțin strident al vernisajului, (post)conceptualismul lui Cantor, definind axial opera lui, numără la MNAC mai multe exemple convingătoare, unele de o simplitate și directețe dezarmante.
O a doua expoziție-eveniment la MNAC a fost *Good Girls*, deschisă câteva luni începând din iunie 2013, curatoriată de Bojana Pejic, cu asistența Oliviei Nițiș, pornindu-se de la o idee lansată de Marilena Preda Sânc. O expoziție internațională dedicată feminismului și feminității, recomandată de notorietatea curatoarei principale și a câtorva dintre artistele din străinătate prezente cu lucrări, elemente la care se adaugă includerea masivă a româncelor (jumătate din „distribuție"), unele cu propuneri notabile. La simpozionul de la sfârșitul lui septembrie, atașat expoziției, intervențiile care mi s-au părut mai substanțiale au fost cele semnate de Edit András, Sanja Ivekovic, Magda Radu, Martha Wilson, Alexandra Croitoru.
Mi-a atras, de asemenea, atenția dinamica discursului spațial al expunerii. O expoziție pe care o consider importantă pentru bilanțul anului 2013, prin însăși inițiativa organizării ei și prin patrimoniul de lucrări prezentate, este cea intitulată *Școala de la Poiana Mărului*,

gândită și alcătuită de Radu Popică, deschisă pe timpul verii la Muzeul de Artă din Brașov. Cele trei decenii, începând cu prima parte a anilor '60, în care s-a pictat peisaj în acest spațiu neverosimil de frumos care este, încă, Poiana Mărului, au stratificat experiențe artistice și de existență petrecute într-un context natural și antropo-social aparte și a căror studiere merită aprofundată. Cu atât mai mult cu cât e vorba de etape din creația lui Horia Bernea, Șerban Epure, Mircea Milcovici, Teodor Rusu, Ion Dumitriu, Teodor Moraru.
Feminismul artistic românesc a avut o ieșire notabilă la rampă și prin expoziția *Eu, En, Ich (II) – Mituri (în toamnă)*, reeditare după 20 de ani (la Victoria Art Center, București) a inițiativei celor trei muschetare Magda Cârneci, Marilena Preda Sânc, Roxana Trestioreanu, cărora acum li s-a adăugat în calitate de D'Artagnan(ă), Aurora Király. O reconsiderare a feminismului de pe poziții consolidate și nuanțate cultural, cu arome postmoderne, o expoziție beneficiind la deschidere de un comentariu teoretic/aplicat inspirat al Laurei Grünberg și de *tableau*-ul *vivant* performat de Magda Cârneci. O revărsare barocă de imagini bidimensionale și forme tridimensionale a reprezentat-o personala *Epic* a lui Alexandru Rădvan, ce a putut fi văzută la Anaid Art Gallery din București în perioada iunie-septembrie 2013. O expoziție în forță, aducând în același vârtej referințele la mitologia antică, cu cele la o mitologie personală, fiindu-le reper de întâlnire Ulise, ca erou-model. Confirmare a unei situări valorice înalte a (încă) tânărului artist, în contextul picturii neo-figurative românești. Și mai e o expoziție pe care vreau s-o adaug selecției mele recapitulative, cea reprezentând o parțială retrospectivă a operei Ioanei Nemeș, focusată asupra seriei *Monthly Evaluations* (2003-2011) și găzduită de Salonul de proiecte în cadrul Anexei MNAC din București, pe timpul verii. Am remarcat sobrietatea și totodată ritmarea expunerii, consonante cu concentrarea conceptuală din miezul creației artistei prematur dispărute.

MAGDA CÂRNECI

1 Cred că anul 2013 a fost plin de evenimente vizuale interesante. Am impresia că scena vizuală românească se află în creștere evidentă de dinamism, căci în fiecare săptămână au loc la București două și trei, uneori chiar și cinci vernisaje de artă. Această ebuliție e provocată de intrarea în arenă a unor tinere generații de plasticieni din ce în ce mai numeroase dar și de stabilizarea mai multor galerii de artă private care structurează acum competitiv câmpul acțiunilor vizuale, la rândul lor din ce în ce mai diversificate și mai alternative, uneori până la limita *trash*-artei.

Evident, nu am putut vedea tot și regret sincer că limitele de timp și de energie fizică mă împiedică să am o adevărată viziune panoramică. Aș vrea să menționez aici expoziția de afiș a lui Ioan Cuciurcă, de la galeria Simeza din București, din mai-iunie 2013: cu afișe devenite celebre pentru manifestări culturale importante din ultimii 20 de ani, expoziția demonstrează că „afișul este o vocație” pentru I.C., ceea ce a fost confirmat și de faptul că el este primul artist român care apare pe cel mai important site internațional de afiș din lume, Posterpage.
Apoi aș vrea să amintesc retrospectivele Florin Ciubotaru, Silvia Radu și Dinu Câmpeanu de la Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, trei expoziții de rafinată calitate estetică care au confirmat valoarea unor nume importante ale generației de (aproape) seniori ai artei românești contemporane. Pe lângă ele, nu trebuie trecute cu vederea expozițiile lui Virgil Scripcariu și cea a cuplului Elena și Marcel Scutaru, care au confirmat nume în plină afirmare ale sculptorilor generației de mijloc.
De la Victoria Art Center, aș vrea să menționez expozițiile *Orașul văzut de generația 80*, curatoriată de Adrian Guță și *Polidigitații* de Romelo Pervolovici, pe un text de Șerban Foarță. În general, este remarcabilă orientarea constantă și programatică a acestei galerii către experimentul vizual de calitate.
De la galeria Anaid Art, aș vrea să amintesc expoziția *Free Will* de Mihai Florea, pentru virtuozitatea fotopictorialismului „mașinist” pe care îl practică, și expoziția *ABlackJECTION* de Zsolt Berszan pentru „negrul excesiv” al picturii sale actuale.
De la MNAC, înafară de importantele expoziții *Good Girls* curatoriată de Bojana Pejic și Olivia Nițiș, și *Q.E.D.* de Mircea Cantor, despre care s-a scris și se va scrie în ARTA, aș vrea să nu uit impresionanta expoziție *Invazie 68 Praga* a celebrului fotograf ceho-francez Josef Koudelka deschisă la MNAC-Anexa din toamnă. Tot la Anexa, trebuie neapărat apreciată continuarea celor două programe „Spațiul Platforma” și „Salonul de proiecte”, care structurează activitatea de la etajul 1 și 2, unde se întâmplă cele mai curajoase interacțiuni dintre artă și social din România actuală.
De la galeria Anticariat Curtea-Veche, consecventă în general cu opțiunea „prologistă”, doresc să amintesc expozițiile Pavel Ilie, Ion Grigorescu, Paul Gherasim, Ioan Iacob și Alexandru Nancu, dar și *Despre lumină* de Dan Mohanu, un artist care iese foarte rar în public.

De la Muzeul de artă din Brașov, expoziția și catalogul *Școala de la Poiana Mărului* mi-au readus în memorie numele lui Horia Bernea, Ion Dumitriu, Șerban Epure, Teodor Moraru, Teodor Rusu, Letiția Bucur și Mircea Milcovici.
De la Muzeul de artă din Cluj, am reținut expozițiile *Black-based Cocktail* de Petru Lucaci, *Constructorii viitorului. Politizări ale artei românești în perioada 1950-1989* și *Pădurea de cenușă* de Ioan Sbârciu.
Deși am avut inițial rezerve față de criteriile de selectare, trebuie să menționez aici ca meritoriu siteul www.sculpture.ro, o primă enciclopedie online și interactivă a creației artistice tridimensionale din România, site creat de Fundația Meta din București. Nu vreau să uit cărțile de artă apărute în 2013 – *Undeva în Titan era o betonieră. Euroartist București 1994-1995*, coordonat de Erwin Kessler și *X20. O radiografie a artei românești după 1989* de Erwin Kessler – despre care vor aparea cronici în numerele viitoare din ARTA.

2 În ce privește scena internațională, din ce am apucat să văd în câteva călătorii, aș menționa *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* de la Musée d'Orsay din Paris, pentru excelența selecției bogate, subtile și curajoase legate de un subiect încă delicat pentru mentalitatea comună (aș aminti aici doar lucrarea *L'origine de la guerre* a lui Orlan, replică falică a celebrei *L'origine du monde* de Courbet). Tot la Paris, la Centrul Pompidou, dintre toate expozițiile văzute – retrospectivele Roy Lichtenstein, Simon Hantaï, Mike Kelley, *L'image dans la sculpture* și altele – cred că prefer totuși *Le surrealisme et l'objet*, pentru calitatea scenografică și video a expunerii, pe cât de spectaculoasă pe atât de acribioasă muzeografic, deși exponatele au mai putut văzute parțial și în alte dăți.
O participare la dezbaterea finală organizată de Salon Suisse/ Pro Helvetia cu ocazia închiderii Bienalei de la Veneția mi-a dat ocazia să apreciez mult această ediție a celebrului eveniment, despre care există un dosar întreg în numărul de față al ARTEI.
Am să menționez în schimb Bienala de la Atena din toamnă, care mi s-a părut de o mare forță a angajamentului politic. Într-o capitală a Greciei vizibil atinsă de criza economică persistentă, în câteva dintre multele clădiri delabrate ale orașului s-a ținut a patra ediție, *Agora*: o remarcabilă suită de expoziții și evenimente artistice, în care impresiona apropierea netrucată – și uneori disperată sau brutală – de adevărul dur al zilelor noastre, în lucrări din toate genurile artistice la modă, semnate de artiști din cele mai diverse țări de pe planetă. Printre ei, și artiștii români Irina Botea și Matei Bejenaru, cu contribuții la înălțime.

#10 INFO ART
iulie - decembrie 2013

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

ALBA IULIA

Galeria de Artă a Municipiului Alba
Str.1 Decembrie 1918, Bl. M9

„Proiect de Performance" – desen Mihai Ariciu, Ana Maria Ariciu, Gheorghe Urdea, Ana Pantea, Diana Ţuculescu, Noemi Kusztos Curator: Gheorghe Urdea, Nicolae Ispas, 01.07. – 31.07.2013

Aurel Sârbu – pictură, desen Curatori: Ştefan Lipot, Mihai Ariciu, 01.08. – 31.08.2013

Nicolae Alexandru Ispas – „Trasee Iluzorii" – pictură Curatori: Gheorghe Urdea, Mihai Ariciu, 01.09. – 31.09.2013

Nöemi Kusztos – „Eros şi Magie" – pictură, grafică, obiect Curatori: Nicolae Alexandru Ispas, Mihai Ariciu, 01.10. – 25.10.2013

„Salonul de Toamnă" – pictură, sculptură, grafică, arte decorative Expun membrii Filialei U.A.P Alba Curatori: Nicolae Al. Ispas, Gh. Urdea, Mihai Ariciu, 25.10 – 25.11.2013

„Salonul Naţional de Artă" – pictură, sculptură, grafică, arte decorative, expun membrii U.A.P din România. Curatori: Nicolae Alexandru Ispas, Gheorghe Urdea, Mihai Ariciu 25.11. – 31.12.2013

ARAD

Galeria „Delta"
Str. Mihai Eminescu nr.2
e-mail: art_galeriadelta@yahoo.com

„Sculptura azi. 4 discursuri" Ediţia a VII-a. Curator: Anamaria Şerban şi Cosmin Moldovan, 24.06. – 31.07.2013

„Grup 21" ediţia a X-a – pictură, sculptură, grafică. Expun artiştii fondatori Grup 21. Curator: Dumitru Şerban, 01.07. – 31.07.2013

„Aradul văzut de artişti" – simpozion de pictură şi grafică. Participă la un workshop şi expoziţie şapte artişti pictori. Curator: Dumitru Şerban 01.08. – 01.10.2013

„Sculptura monumentală în spaţiul public" – simpozion de sculptură monumentală. Workshop Curator: Dumitru Şerban 01.08. – 01.10.2013

Dumitru Şerban – „Sculptura monumentală în cetate" – sculptură. Prof.univ.dr.Dumitru Şerban îşi propune prin acest proiect să realizeze una sau mai multe sculpturi care să fie expuse în Cetatea Aradului sau în apropierea ei şi care să atragă atenţia asupra cetăţii arădene, obiectiv cultural internaţional, viitor Centru Cultural European. Curator: Dumitru Şerban, 01.09. – 10.10.2013

Milos Cristea – arhitectură, desen, pictură, artă monumentală. Curator: Arh. Ioan Feier, 15.10. – 31.10.2013

„Meeting point – Arad Biennial" Ediţia a IV-a 2013 – pictură, sculptură şi grafică. Expoziţia internaţională desfăşurată în Arad, va fi itinerată începând cu decembrie 2013 în alte oraşe ale Europei Centrale şi de Est în parteneriat cu Institutul Cultural Român. Curator: Dumitru Şerban, Colta Onisim, 01.09. – 30.11.2013

„Salonul Anual de Arhitectură" – arhitectură. Ordinul Arhitecţilor din România-Filiala Teritorială Arad prezintă lucrări de arhitectura, urbanism şi amenajări interioare proiectate şi/sau realizate de membrii filialei în ultimii doi ani. Curator: Arh. Ioan Feier, 02.12. – 15.12.2013

Delia Brânduşescu – „Re-compuneri spaţiale" – design, sculpto-construcţii. Workshop, expoziţie cu studenţi şi lansarea unei cărţi-catalog intitulată *Sculptura monumentală în spaţiu public*, (în urma cercetării doctorale) lucrări foarte recente realizate de sculptorul Delia Brânduşescu şi lucrări ale studenţilor la design realizate în cadrul workshop-ului în galerie, înţeles ca atelier deschis publicului. Curator: Delia Brânduşescu, 17.12. – 31.12.2013

BACĂU

Galeria „Nouă"
Str. N. Bălcescu nr.12, parter
Tel./Fax. 0234 545 618.
e-mail: uap.bacau@gmail.com

Ovidiu Marciuc – pictură Prezentare: Dionis Puşcuţă, 14.06. – 15.09.2013

Mihaela Craiu – „Fantezii" – pictură. Prezentare: Iulian Bucur, 19.09. – 01.10.2013

Theodor Grigoraş – pictură. Expoziţia face parte din Programul Tinere Talente, susţinut de Fundaţia Principesa Margareta. Curator: Theodor Grigoraş. Prezentare: prof univ.dr. Radu Andrei, 16.10. – 06.11.2013

Bianca Rotaru – „Imuabila lumină" – pictură. Prezentare: Iulian Bucur, 18.10. – 11.11.2013

Silvia Tiperciuc – „Peisaj" – pictură. Prezentare: Carmen Mihalache, 15.11. – 27.12.2013

Carmen Poenaru, Ovidiu Ungureanu – „Delta" – pictură, fotografie Prezintă: Dionis Puşcuţă, Viorel Cojan. 29.11.2013 – 15.01.2014

Galeria „Ion Frunzetti"
str. N. Bălcescu nr. 12,
e-mail: uap.bacau@gmail.com

„Salonul de peisaj" – pictură, grafică, fotografie, artă decorativă. Prezentare: prof.dr. Aurel Stanciu 28.06. – 15.10.2013

„Saloanele Moldovei" – pictură, grafică, sculptură, arte decorative Expoziţie internaţională concurs, ediţia a XXIII-a, 17.10. – 07.11.2013

Silvia Tiperciuc – „Colaje" – pictură, colaj, obiect, 15.11. – 18.12.2013

„Anuala 2013" – pictură, grafică, sculptură, arte decorative. Expoziţia anuală a membrilor Filialei U.A.P. Bacău. Curator / prezentare: Dionis Puşcuţă, 20.12.2013 – 20.01.2014

BAIA MARE

Colonia Pictorilor
Str. Victoriei nr. 21, 4800 Baia Mare
e.mail: uapbaiamare@yahoo.com

Galeria de Artă
Bdul Bucureşti nr. 6, 4800 Baia Mare
e.mail: uapbaiamare@yahoo.com

„Vara" – arte vizuale. Expoziţie de grup. 16.07. – 16.08.2013

„Tabăra Coltău" – pictură, grafică, sculptură. Expoziţie de grup, 19.08. – 26.09.2013

„Studio studenţesc 2013" – arte vizuale, 27.09. – 15.10.2013

„Studio Arena 11" – pictură, grafică, sculptură, 15.10 – 12.11.2013

Anuala de Arhitectură OAR – proiecte de arhitectură, Filiala NV 12.11. – 26.11.2013

Györi Kinga – pictură 26.11. – 10.12.2013

„Sărbătoarea artelor" – arte vizuale. Expoziţie de grup 10.12.2013 – 10.01.2014

BISTRIŢA

Galeria „Arcade 24"
Piaţa Centrală nr.24
e.mail: oliv.mircea@gmail.com

Ionel Tănase – „Locul nostalgiei"– sculptură, Curator: Oliv Mircea, 13.06 – 23.07.2013

„Colecţia Dr. Sorin Costina – Paradigma" – pictură, sculptură Curator: Oliv Mircea, 24.07. – 11.09.2013

Horea Paştina – „Grădinile Emiliei" – pictură, desen, acuarelă Curator: Oliv Mircea, 12.09. – 02.10.2013

Irina Predescu-Nistor Coita – „Exerciţii de coabitare" – pictură, grafică. Curator: Oliv Mircea, 03.10. – 20.11.2013

Cristian Ianza – „Între sacru şi senzual" – sculptură, ceramică Curator: Oliv Mircea, 20.11. – 18.12.2013

Salonul Anual al Artelor Vizuale – „O singură viaţă" – 25 de ani de la inaugurarea galeriilor „Arcade 24" Curator/Prezentare: Oliv Mircea, 19.12.2013 – 22.01.2014

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piața Traian nr. 2.
e-mail: uapbraila@yahoo.com

Gheorghe Miron, Liviu Adrian Sandu – „Pictura” – pictură, grafică
Curator: Gheorghe Miron, Liviu Adrian Sandu, 04.07. – 24.07.2013

„Pictura”
Expoziție de licență a absolvenților Facultății de Artă Galați. Curator: Gheorghe Mosorescu, Ioan Tudor, Tudor Șerban, 25.07. – 07.08.2013

Florentin Sârbu – pictură, ceramică
Curator: Florentin Sârbu, 08.08. – 28.08.2013

Gabriela Gheorghe – pictură
Curator: Gabriela Gheorghe, 29.08. – 18.09.2013

Ovidiu Dascălu – „Portretul” – pictură. Curator: Ovidiu Dascălu, 19.09. – 09.10.2013

Mihai Șerbănescu – pictură
Curator: Mihai Șerbănescu, 10.10. – 24.10.2013

„Pământul dintre ape” – pictură, grafică. Expoziție manifest a participanților la Tabăra Partizani – Tulcea, pentru protejarea și reliefarea frumuseții naturii. Curator: Gheorghe Mosorescu, 25.10. – 06.11.2013

Gheorghe Mosorescu – „Glisări în timp” – pictură, grafică
Curator: Gheorghe Mosorescu, 07.11. – 27.11.2013

„Salonul anual al artiștilor plastici brăileni” – pictură, grafică, sculptură, arte decorative. Expun numai membrii Filialei U.A.P. Brăila. Curator: Gheorghe Mosorescu, 28.11.2013 – 01.01.2014

BRAȘOV

Galeria „Europa”
Str. Mureșenilor nr. 1
e-mail: nicolae_daicu@yahoo.co.uk
www.bvart.ro

Zigman Mihai, Claudia, Alice – pictură. 27.06. – 15.07.2013

Ileana Sbârcea Mureșan – pictură, 16.07. – 30.11.2013

Pușkaș Lenke Rozalia – pictură, 01.08. – 15.08.2013

Iuliano Valentin – pictură, 16.08. – 31.08.2013

Pădineanu Dorina – pictură, 01.09. – 15.09.2013

Ioan Oratie – pictură, 16.09. – 30.09.2013

Magda Văcariu – pictură, 01.10. – 15.10.2013

Mocănescu Tănase – pictură, 16.10. – 07.11.2013

Ovidiu Cărpușor – pictură, 16.11. – 30.11.2013

„Expoziția județeană” – arte vizuale, 01.12. – 22.12.2013

„**Atelier 35”** – arte vizuale, 23.12.2013 – 10.01.2014

BUCUREȘTI

Galeria „Orizont”
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1
www.uap.ro

„The Wall” – ceramică, sticlă, sculptură. Expun artiștii: Simona Antoniu, Andrei Berinda, Adela Bonaț, Georgiana Cozma, Mirela Iordache, Alberto Mariani, Irinel Moldoveanu, Adrian Moise, Aniela Ovadiuc, Marcel Scutaru, Maria Pop Timaru. Curator: Simona Antoniu, 12.07. – 25.07.2013

Neculai Iorga – pictură. Curator: Neculai Iorga. 27.07. – 09.08.2013

„Culorile verii” – pictură, grafică, sticlă. Expun artiștii: Ovidiu Bubă, Simion Ciumeică, Cristina Oprișenescu. Curator: Ovidiu Bubă 11.08. – 25.08.2013

Ruxandra Munteanu – pictură, arte decorative. Curator: Ruxandra Munteanu, 27.08. – 09.09.2013

„Salonul Metalului” – metal
Expun artiștii: Dan Constantinescu, Misha Diaconu, Marian Gheorghe, Bogdan Hojbotă,Ovidiu Ionescu, Gheorghe Maftei, Mihai Marcu Jr., Dana Ileana Marinescu, Viorel Martin, Marian Nacu, Mihai Neacșu, Cristina Oprișenescu, Radu Popovici, Daniel Roșca, Cristian State, Dumitru Țili, Matei Ulmeanu, Aurel Vlad, Gheorghe Zaharia. Curator: Gheorghe Maftei, 11.09. – 09.10.2013

„Ego//4” – sculptură, pictură
Expun artiștii: Simona Antoniu, Petronela Berlea, Mirela Iordache, Irinel Moldoveanu Perdea.
Patru artiști din generația tânără problematizează imaginea corpului printr-un tip de discurs conceptual, autoreferențial. Mirela Iordache și Petronela Berlea mizează pe o reprezentare hiperrealistă, în straturi fragmentare; iar Simona Antoniu și Irinel Moldoveanu scot în evidență procesele psihologice și sociale existente în societatea de consum. Curator: Mirela Iordache, 11.10 - 24.10.2013

„Grafică aplicată” – grafică
Expun artiștii Filialei de Grafică Publicitară București. Curator: Vasile Olac, 26.10. – 08.11.2013

„Salon de pictură” – pictură
Curator: Marius Burhan, 12.11. – 09.12.2013

„Salon Iarnă”. Curator: conducerea filialei Arte decorative București, 11.12.2013 – 09.01.2014

Galeria „Simeza”
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
www.simeza.blogspot.com

Maria Constantin „Retrospectivă” – pictură. Curator: Luiza Barcan 27.08. – 09.09.2013

„Arte în București” – sculptură – gravură. Curator: Vladimir Ene, Iuri Isar, Liviu Russu, 11.09. – 09.10.2013

„Salon sculptură mică”
Expun artiștii: Giani Amarandei, Titi Ceară, Ionel Cojocariu, Florica Tănase, Costel Iacob, Ovidiu Dumitru, Traian Duță, Jana Gertler, Elena Gheorghe, Alexandru Grosu, Ovidiu Ionescu, Cristina Iliescu, Mihai Istudor, Ioan Ladea, Mihai Marcu, Andrei Marina, Viorel Marton, Dumitru Pasima, Adrian Pârvu, Cristian Pentelescu, Ana Zoe Pop, Ana Rus, Liviu Russu, Anca Săvulescu, Vasile Soponariu, Elena Surdu Stănescu, Nicolae Stoica, Șerban Vrăbiescu. Curator: Mara Breza, Liviu Russu 11.10. – 24.10.2013

Răzvan Paul Mihăescu – „Învățătură” – pictură, grafică, sculptură. Curator: Răzvan Paul Mihăescu, 29.10. – 08.11.2013

„Salon Pictură” – pictură
Curator: Lisandru Neamțu, Marilena Preda Sânc. 12.11. – 09.12.2013

„Salon de Iarnă”
11.12.2013 – 09.01.2014

Galeria „Căminul Artei”
Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei nr. 16, www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com

„Master Plan” – grafică (parter)
Expun masteranzii secției Grafică a Universității Naționale de Artă București, clasa Conf. dr. Nicolae Alexi și Conf. dr. Eugen Gustea: Cosmin Ciobanu, Cristina Iordan, Alina Marinescu, Gabriela Mateescu, Ioana Nicoară, Alexandru Terzi, Irina Sanda, Ilinca Seda, Oana Stanciu. Curator: Nicolae Aurel Alexi, Eugen Gustea, 12.07. – 26.07.2013

Agatha Seceleanu – „Descântec” – pictură. Curator: Ana Câmpean, 12.07. – 25.07.2013

Ile Ștefi (Ileana Ștefănescu) – „Quinquinala” – recup-art, assemblage, obiect, instalație. Curator: Ile Ștefi, 27.08. – 09.09.2013

Petru Damir – „Clipa ce zboară, Lady in red” – pictură. Prin această expoziție pictorul Damir prezintă acum nu doar o tematică nouă, dar și o continuare a discursurilor picturale anterioare, ilustrând prin folosirea obsedantă a roșului purpuric, patimile și iubirile vieții. Curator: Petru Damir, 27.08. – 09.09.2013

„Arte în București” – pictură
Cei 94 de artiști au participat cu lucrări ce aparțin unor interpretări și viziuni stilistice diverse. Curatori: Ionuț Theodor Barbu, Florin Mocanu și Lisandru Neamțu, 11.09. – 09.10.2013

„Grafică românească 2013”
Expoziție de grup. Curator: Ioan Cuciurcă, 11.10. – 08.11.2013

Arte vizuale – pictură
Expun lucrări candidații din București care vor să devină membrii U.A.P din România, 09.11. – 12.11.2013

Salon Pictură/Sculptură” – pictură, sculptură (parter și etaj)
Curator: Cosmin Păulescu, 14.11. – 09.12.2013

„Acum” – arte decorative
(parter și etaj). Expun studenții Facultății de Arte Decorative și Design – specializări ale F.A.D.D. Curator: Cosmin Păulescu, 14.12.2013 – 09.01.2014

Club Electroputere – parter
Proiectele au loc în București în galeria Căminul Artei / CAV.
e-mail: info@clubelectroputere.ro

„Re TURo Tourism Agency”
Participă artiștii: Gudrun Boisseau, Coate Goale, Dörte Eißfeld + Theo Janßen, Vlad Nancă. Curator: Aurelia Mihai, 12.07. – 30.08.2013

„Famed: I feel mysterious today”
04.10. – 15.11.2013

Galeria „Galateea”
Contemporary art
Calea Victoriei nr.132, sector 1
e-mail: galeriagalateea@yahoo.com

Elena și Marcel Scutaru – „Forme empatice” – ceramică, mix media. Curator: Raluca Băloiu, 25.07. – 16.08.2013

„Between ceramics & technology” – instalații cinetice, printuri digitale pe porțelan și scurtmetraje, în cadrul EBienale, bienala Festivalului George Enescu. Tributar tematicii ediției din acest an a bienalei, discursul plastic îmbină noile media cu ceramica, interogând teme apăsătoare ale societății contemporane: comunicarea, mesajul și subiectivitatea percepției, într-o eră a tehnologiei. Expun: Simona Antoniu, Ion Cojocaru, Miruna Coman, Bianca Dezsi, Mihaela Giura, Alexandra

Mureşan, Tudor Păsat, Aniela Ovadiuc. Curator: Raluca Băloiu, 12.09. – 28.09.2013

„Ceramica” – expoziţie internaţională de ceramică. Artişti invitaţi: Ester Beck (IL), Cristina Bolborea (RO), Adela Bonaţ (RO), Vasile Cercel (RO) Daphné Corregan (FR), Georgiana Cozma (RO), Maria Geszler – Garzuly (HU), Regina Heinz (UK), Jacques Kaufmann (FR), Michael Moore (IE), Heidi Preuss Grew (USA), Johanna Rytkölä (FI), Blazenka Soic Stebih (HR), Roland Summer (AT), Simona Tănăsescu (RO), Titu Toncian (RO), Jindra Vikova (CZ). Curatori: Cristina Popescu Russu şi Georgiana Cozma, 07.10. – 04.11.2013

„Nimfa Pădurii din Oraş” – performance. Creaţie: Raluca Ghideanu, sculptor. Performance: Irinel Anghel, compozitor, 08.11.2013

„Desenul, o părere, o pasăre” – desen. Expoziţia reuneşte desene ale artiştilor ceramişti contemporani români. Curatori: Cristina Bolborea, Aniela Ovadiuc, Mónika Pădureţ, 08.11. – 05.12.2013

Galeria „15 Design – Hanul cu Tei”
http://tei15design.wordpress.com

Dragoş Motica – „15 expoziţii cu design românesc de produs”
Evenimentul propune o imagine asupra încercărilor unui designer de produs din România de a concepe piese originale. Obiectele expuse reprezintă nişte experimente în lumea materialelor, a asocierilor dintre acestea sau prezintă un context în care au fost concepute. Coordonator: Gabriel Cojoc, 07.11. – 18.11.2012

„Bags Art” – designul genţilor, între funcţional şi personalizare creativă Expun: Oana Lazar, Anca Lefter, Gabriel Geller, noiembrie 2013

Constantin Alupoaei – „Design de Ambient” – corpuri de iluminat şi mobilier de autor, decembrie 2013

„Home Accents Design” – obiectele decorative în paradoxul unui minimalism festiv, decembrie 2013 – ianuarie 2014

Galeria „Atelier 35”
Str. Şelari nr. 13, sector 3
e-mail: contact@atelier35.eu

„A State of Un-Play” – video, film, fotografie, instalaţie, intervenţie, pictură şi dese. Artişti participanţi: Aaron Oldenburg, Allen Coombs, Benjamin Poynter, Beverley Hood, Bonnie Lane, Cristina Amelia Candea, digitaldialogues (Darren Williams / Jason Davies), Fiona Robertson, Guy Tarrant, Helen Stratford, Irina and Silviu Szekey, James Moore, Jean Harlow, Jonathan J. Kelham, Katy Wallwork, Kayla Parker, Klaus Pinter, Larisa David, Leslie Robinson, Lou Hazelwood, Marcel Craven, Monika Rak, Papamali Christiana, Simohammes Fettaka, Simon Fand, Tom Hackett, UNIŢIA, Ziggy Evitts. Artiştii prezentaţi explorează etica actului de a fi în joc, prin elaborarea de tactici, strategii şi investigaţii filozofice, dar şi printr-o chestionare a jocului ca format participativ, generator de intrigă. Curator: Diana Ali, 16.07. – 30.07.2013

Signe Chiper-Lillermark – „Reborn, This Time As a Romanian”
Signe Chiper-Lillemark s-a reîntors în Danemarca în 2010, după ce a petrecut o perioadă de câţiva ani în România, unde a studiat la Universitatea de Arte din Bucureşti. Până în prezent a experimentat cu diferite forme de expresie vizuală, cum ar fi scenografie, ilustraţie şi vj-ing, 20 iulie 2013

„1:1”. Proiectul utlilizează noţiunea de „hartă” ca instrument de analiză a noilor realităţi socio-economice, survenite ca urmare a extinderii către Est a frontierelor Uniunii Europene. Ce nou set de atitudini se dezvăluie, atunci când hărţile nu mai reprezintă teritoriul geografic, iar relaţia dintre cuvinte şi realitate devine una imposibilă? Artişti participanţi: Liliana Basarab (România), Heath Bunting (U.K.), Victor Man (România/Germania), Deimantas Narkevicius (Lituania), Tanja Ostojic (Serbia/Germania). Curator: Mihaela Varzari, 05.09. – 26.09.2013

Heath Bunting – Atelierul „Modalităţi de Supravieţuire”
În cadrul proiectului „1:1”, artistul britanic Heath Bunting invită la atelierul *Modalităţi de Supravieţuire*, în pădurea Băneasa, în data de 7 septembrie. Curator: Mihaela Varzari

„Stranded Travelers”
Participă artiştii: David Horvitz (SUA), Martin Llavaneras (ES, DE), Dave Ball (UK, GER), Raluca Croitoru (RO), Bruno di Lecce (IT, DE).
Curator: Adriana Blidaru (RO, DE), 10.10. – 08.11.2013

TIPOGRAFIA
Spaţiu de Artă Contemporană
Str. Băiculeşti nr 29, sector 1, Bucureşti (incinta CFP)
www.recombinat.ro

„In Out Space/ Sculptură-Arhitectură” – workshop şi expoziţie de sculptură & arhitectură. Spaţiul a fost inaugurat la 01.10.2013 într-o hală a Combinatului Fondului Plastic (CFP), fosta tipografie. Au fost expuse sculpturile a nouă artişti: Paul Neagu, Ovidiu Maitec, Peter Jacobi, Napoleon Tiron, Marian Zidaru, Liviu Russu, Mircea Roman, Alexandru Păsat, Titi Ceară. Desene pe pereţi: Dan Perjovschi. Iniţiatori/ coordonatori proiect: arh. Şerban Sturdza, Cristiana şi Liviu Russu, Victoria şi Marian Zidaru, arh. Ovidiu Apetrei, arh. Bogdan Fezi. Coordonator workshop: arh. Radu Negoiţă, 01.10. – 31.10.2013

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu”
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl. Crinul Alb, parter
e.mail: valeriu_susnea@yahoo.com
http://www.uapbuzau.ro/;

Miruna Blănaru – „Pur şi simplu” – grafică. Curator: Valeriu Şuşnea, iulie 2013

Aurelia Tudorache – „Ziduri – Structuri” – pictură. Curator: Valeriu Şuşnea august 2013

Florin Morun – „Focalizări temporare” pictură. Curator: Valeriu Şuşnea, septembrie 2013

„GRUP 4” – pictură, sculptură Expun artiştii: Mihalache Gabriel, Mihalcea Răzvan, Menzopol Florin, Lăzărescu Ştefan Daniel, oct. 2013

„Măgura Art 2013” – grafică, pictură. La expoziţia taberei de documentare şi creaţie cu acelaşi titlu, participă artiştii: Diana Brăescu, Mădălina Canter, Lucia Călinescu, Cristina Ciobanu, Vioara Dinu, Marcel Duţu, Carmen Poenaru, Valeriu Şuşnea, noiembrie 2013

„Arte Vizuale” – pictură, grafică, sculptură, arte decorative. Expoziţie aniversară: 45 de ani de la infiinţarea Filialei UAP din România, Buzău. Expun toţi membrii Filialei. Curator: Valeriu Şuşnea, decembrie 2013

CONSTANŢA

Galeria „Ion Nicodim”
Pavilionul expoziţional Mamaia
e-mail: alice.dinculescu@gmail.com

Spiru Chintilă – „Peisajul dobrogean” – pictură. Curator: Gheorghe Caruţiu, 04.07. – 30.07.2013

Theodora Cotan Gavrilă – „Comorile mării” – pictură, 15.08. – 28.08.2013

Ioana Lavinia Streinu & Eusebio Spînu – „1+1= 2” – pictură, 31.08. – 17.09.2013

Daniela Elena Tomozei – „Peisaj” – pictură, 19.09. – 30.09.2013

„Salonul Naţional de ceramică Costel Badea” – ediţia a IV-a. Curator: Eusebio Spînu, 03.10. – 29.10.2013

„Ceramica” – expoziţie de ceramică, desen, Castelul Regina Maria, Balcic Curator: Gheorghe Fărcăşiu, septembrie 2013

CRAIOVA

Galeria „ARTA”
B-dul Unirii nr. 12
e-mail: uapcraiova@gmail.com

Iulian Segărceanu – „Starea de peisaj” – pictură. Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea, 01.07. – 15.07.2013

Dan Dimulescu – „Peisaj rural” – pictură. Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea, 16.07. – 30.07.2013

Nicolae Lengher – „Pagini din istoria caricaturii româneşti” – grafică satirică. Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea, 01.08. –15.08.2013

Constantin Ciosu – „Pagini din istoria caricaturii româneşti” – grafică satirică, 16.08- 30.08.2013 Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea

Aurelian Şuţă-Şai – „Pagini din istoria caricaturii româneşti” – grafică satirică. Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea, 01.09. – 15.09.2013

Răscruci „Artă & euritmie“
Expun: Adrian Raţă, Alexandru Dina, Alin Totescu, Cătălin Alexi, Cristi Dincă, Mihai Trifan, Valentin Purcărea, Valentin Boboc, Cristian Popa, Cristian Volcinschi, Daniel Roşca, Emil Bănuţi, Dana Stana Raţă, Florin Preda, Oana Stancu, Mircea Suchici, Stelian Ghigă, Mihai Velişcu, Robert Florica, Marcel Voinea, Iulian Segărceanu, Gabriel Giodea, Ion Preda, Lucian Irimescu, Ilinca Zamfir, Iulian Albu, 16.09. – 04.10 2013

Răscruci – finisaj & Nou vernisaj
Expun: Adrian Raţă, Dana Stana, Laurenţiu Dimoiu, Silviu Bârsanu. 05.10. – 15.10.2013

Constantin Niculescu – „Peisaje” – pictură, 16.10. – 31.10.2013

Pascu Alexandru – „Nostalgii craiovene” – pictură, grafică Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea, 01.11. – 15.11.2013

George Păunescu – „Peisaj” – pictură, grafică. Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea, 16.11. – 30.11.2013

Grigore Popescu – „Douăsprezece peisaje şi un portret” – pictură Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea, 01.12. –- 15.12.2013

Nicolae Predescu – „Farmecul acuarelei” – acuarelă. Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea. 16.12. – 31.12.3013

DEVA

Galeria de Artă „Forma”
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
e-mail: uapdeva@gmail.com

Bogdan Piperiu, Viorel Coţoiu – pictură. Curator: Torino Bocăniciu, 19.07. – 03.09.2013

„Expoziţie de grup” – pictură, sculptură, grafică, artă decorativă. Expun artiştii: Kovacs Ernest, Rodica Ailincăi, Marieta Besu, Rozalia Budulan, Vioara Dinu, Lia Laufer, Maria Miertoiu, Georgeta Mocanu, Sanda Murzea, Adriana Popa, Cănija Ioana, Liana Popa, Ana Maria Rugescu, Dana Solovăstru, Norbert Taugner, Mihai Ţopescu. Curator: Adriana Popa, 05.09. – 25.09.2013

Florin Mihai – „Arhetipuri relative” – pictură. Curator: Torino Bocăniciu, 27.09. – 18.10.2013

Leon Vreme – „Poetica luminii” – pictură. Curator: Torino Bocăniciu, 21.10. – 06.11.2013

Marin Gherasim, Alina Rizea Gherasim – „Grădini, chipuri, zidiri” – pictură. Curator: Torino Bocăniciu, 08.11. – 22.11.2013

Mircea Bâtcă – „Între alb şi negru – spirit şi materie” – grafică. Curator: Torino Bocăniciu, 25.11. – 18.12.2013

„Glisando” – salonul judeţean de artă vizuală. Curator: Conducerea U.A.P. Filiala Deva, 20.12.2013 – 24.01.2014

Galeria de artă „Haţeg”
e-mail: uapdeva@yahoo.com

GALAŢI

Galeria de Artă „Nicolae Mantu”
Str. Domnească nr. 22
e-mail: uap_galati@yahoo.com

„Artişti brăileni” – pictură, grafică, sculptură. Curator: Gheorghe Mosorescu, 24.06. – 13.07.2013

„Colecţii şi colecţionari”
Curator: Crihană Florian Doru, 15.07. – 03.08.2013

Aurel Manole – „Modele” – pictură
Curator: Mariana Tomozei Cocoş 05.08. – 24.08.2013

„Interferenţe” – pictură şi design vestimentar. Expun artiştii: Simona Pascale şi Olimpia Ştefan. Curator: Mariana Tomozei Cocoş, 26.08. – 14.09.2013

Gheorghe Suciu – „Sub semn solar” – pictură. Curator: Aurel Manole, 16.09 – 05.10.2013

„Artişti plastici gălăţeni” – arte vizuale. Curator: Aurel Manole, 07.10. – 26.10.2013

Sterică Bădălan şi Relu Angheluţă – „Duet autumnal” – pictură şi sculptură. Curator: Mariana Tomozei Cocoş, 28.10. – 16.11.2013

Ştefan Axente şi Valentin Mihai – „Vise, sunete, umbre” – pictură. Curator: Mariana Tomozei Cocoş, 18.10. – 07.12.2013

„Salonul de iarnă” – pictură, grafică şi sculptură. Expun membrii Filialei U.A.P Galaţi. Curator: Aurel Manole, 09.12. – 07.01.2013

HUNEDOARA

Galeria de Artă
a Municipiului Hunedoara
Str. George Enescu nr. 6, Hunedoara
e-mail: danpichiu@gmail.com

Dan Cîrjoi – „Rădăcini” – pictură. Curator: Pichiu Dan Vifor, 19.06. – 15.07.2013

„China armonioasă: aspiraţii şi visuri” – fotografie
Coordonatori: Institutul Confucius, Univ.Babeş-Bolyai – Cluj-Pr.Hd., 16.07. – 15.08.2013

Roibu Grigore – „Oameni şi locuri” – fotografie. Curator: Pichiu Dan Vifor, 19.08. – 17.09.2013

„Manufactum” – pictură, foto. Expoziţie de grup cu artişti din Albania, România şi Ungaria. Curator: Balazs Tiberiu, 20.09. – 08.10.2013

Balazs Tiberiu – „Timp” – pictură, sculptură. Curator: Fazakas Tiberiu, 09.10. – 8.11.2013

„Salonul de iarnă al Filialei UAP Hunedoara” – ediţia a IV-a – pictură, grafică, fotografie. Curator: Pichiu Dan Vifor, 17.12.2013 – 15.01.2014

IAŞI

Galeriile de Artă „Tonitza”
Str. Lăpuşneanu nr. 7-9
e-mail: uapiasi@gmail.com

Andronic Mădălina – pictură
01.07. – 10.07.2013

Ruxandra Răileanu – pictură
10.07. – 30.07.2013

Petrachi Florin – pictură
01.08. – 10.08.2013

Anghelinei Alina – „Alternative” – artă decorativă, 10.08. – 20.08.2013

Ilinca Rotaru – „Dragii mei” – pictură. Curator: Macovei Andreea-Maria, 20.08. – 30.08.2013

Ivan George – „Scrisori către Cameea” – grafică. Curator: Macovei Andreea-Maria, 01.09. – 20.09.2013

„Dialoguri intercultural şi artistice” – arte vizuale. Expoziţie din cadrul Festivalului Internaţional itinerant ”A.R.T.E.”. A prezentat criticul de artă conf. univ. dr. Emanuela Ilie, 20.09. – 30.09.2013

Gabriel Gheorghiu – „Autoportret” – pictură, 01.10. – 10.10.2013

„Salonul anual al profesorilor de arte vizuale” – ediţia a XII-a, 10.10. – 30.10.2013

Paval Mihaela – pictură, 01.11. – 10.11.2013

Stratulat Mariana – grafică şi pictură, 10.11. – 20.11.2013

Grapă Daniela – „Memorie şi vis” – pictură, 20.11. – 30.11.2013

Stelian Onica – pictură, 01.12. – 10.12.2013

Dominte Georgeta Merişor – pictură, 10.12. – 20.12.2013

Ioana Palamar – pictură, 20.12. – 30.12.2013

Galeriile de Arta „Cupola”
Str. Cuza Vodă nr. 2
e-mail: uapiasi@gmail.com

Gabriel Gheorghiu – Lucian Smău – pictură şi sculptură, 01.07. – 10.07.2013

Samburic Elena – „Geneza Luminii” – pictură. Artista este membră a Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Moldova, 10.07. – 20.07.2013

Mariea Boz – „Aspiraţiile formei” – pictură, 20.07. – 30.07.2013

Leonard Curpan şi Bogdan Curpan – „Cumpăr, deci exist”
01.08. – 10.08.2013

Cahniţă Marcel – „Z”. Expoziţie de fotografie. A prezentat criticul de artă Valentin Ciucă, 10.08. – 20.08.2013

Isache Daniela – pictură, 20.08. – 30.08.2013

Expoziţia taberelor de creaţie
Eveniment aflat la prima sa ediţie, ce a reunit creaţiile realizate de artiştii ieşeni în tabere de creaţie în anul 2013, 01.09. – 10.09.2013

„Mixed Greeks”. Expoziţie de artă contemporană la care au participat artişti din Grecia. Curator: Valentina Druţu, 10.09. – 30.09.2013

Elena Floareş Cojenel – „Culoare şi sentiment” – pictură, 01.10. – 10.10.2013

„Mirajul cetăţii” – ediţia a III-a, 2013. Expoziţia reuneşte artiştii plastici ieşeni din ţară şi din străinătate în cadrul manifestărilor dedicate SĂRBĂTORILOR IAŞILOR, sub semnul valorizării prin artă a aspectelor societăţii în care trăim, 10.10. – 15.10.2013

„Segni – Disegni (Semne – Desene)” – grafică. Expoziţie deschisă iniţial în Italia, la DOLO – Antiche Scuderie dello Stato, Regione del Veneto, şi itinerantă la Iaşi. Participă zece artişti, nume de referinţă ale graficii româneşti contemporane, două dintre lucrări aparţinând marelui artist român Marcel Chirnoagă. Organizator: Conf. univ. dr. Dragoş Pătraşcu, 15.10. – 30.10.2013

„Mixaj” – pictură. Expun trei artişti ieşeni: Diaconescu Cristian, Lungu Gheorghe, Macovei Andreea-Maria, 01.11. – 10.11.2013

Coţovanu Mihai – „Arta şi obiectul de artă”. Expoziţie de pictură, 10.11. – 20.11.2013

Viorica Toporaş – „Memoria locului” – pictură, 20.11. – 30.11.2013

Baba Dorin – pictură, 01.12. – 10.12.2013

Ionescu Romeo – pictură
10.12. – 20.12.2013

Apostu Eduard – pictură
20.12. – 30.12.2013

Galeria de Artă „Theodor Pallady”
Str. Lăpuşneanu nr. 7-9
e-mail: uapiasi@gmail.com

„Piaţa Unirii, Piaţa Artei” – arte vizuale. Tabăra ”Piaţa Unirii, Piaţa Artei” din cadrul Festivalului Internaţional al Educaţiei a reunit artişti tineri din Iaşi ce au fost premiaţi sau nominalizaţi în cadrul salonului anual „Atelier 35”. 01.07. – 10.07.2013

„Expus / Atelier deschis ca act performativ”
Proiect organizat de Asociaţia eXpus ce constă într-un performance extins pe durata a două săptămâni, realizat de catre artiştii Delia Andrieş, Bogdan Armanu, Radu Carnariu, Andreea Dascălu şi Ruxandra Răileanu, 10.07. – 30.07.2013

Lehaci Dorin – „Pata de culoare – o cale de exprimare” – pictură, 01.08. – 10.08.2013

„After emotions” – arte vizuale. Curator: Dan Tudor Truică, 10.08. – 20.08.2013

Costin Anton – pictură și desen, 20.08. – 30.08.2013

„LocoGrafii” – pictură și grafică. Expun artiștii: Dumitru Bostan, Mihail Gavril, Niculai Moroșan, Mihail Voicu, 01.09. – 10.09.2013

Ovadiuc Ana-Maria – „O zi obișnuită” – pictură. Curator: Macovei Andreea-Maria, 10.09. – 20.09.2013

Crenganiș Angela – „Iris” – artă textilă, 20.09. – 30.09.2013

Ecaterina Ajder – „La cules de Îngeri” – pictură, 01.10. – 10.10.2013

Dan Acostioaie – „Cine seamănă vânt” – video, 10.10. – 20.10.2013

„Iacobeni – Particularități imagistice” – ediția a II-a Expoziția taberei cu același nume. Cu acest prilej a avut loc și prezentarea cărților „Umbrele unui autoportret” și „Glose în labirintul artelor vizuale”, 20.10. – 30.10.2013

Ciobănică Petru – „Orfice” – pictură, 01.11. – 10.11.2013

Caloian Gabriel – „Deconectat” – grafică, 10.11. – 20.11.2013

„Conexiuni textile”
Participanți: Cornelia Brustureanu, Mihaela Carp, Teodora Iațco, Miruna Hașegan, Daniela Frumușeanu, Ciobănașu Elena, Mărghidan Ecaterina, Mădălina Vieriu, Cristina Hîrțescu, Angela Crengăniș, Monica Pop. Cu această ocazie s-a lansat albumul „Miruna Hașegan – Artă textilă și colaje”, 20.11. – 30.11.2013

Maria Gheorghiță-Vornicu & Andrei Morteci – pictură, 01.12. – 10.12.2013

Târg de artă. Târg de artă vizuală a artiștilor membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din România – Filiala Iași, 10.12. – 20.12.2013

Mardare P. Alina – pictură 20.12. – 30.12.2013

PIATRA NEAMȚ

Galeria de Artă „Lascăr Vorel”
Piața Ștefan cel Mare nr.15
e-mail: stefanpotop@yahoo.com

Dumitru Bostan – pictură, 01.07. – 14.07.2013

Mihaela Zânica – pictură, 15.07. – 31.07.2013

Romeo Ionescu – pictură, 01.08. – 14.08.2013

Mircea Romanescu – pictură, 15.08. – 31.08.2013

Mircea Ciacâru – pictură, 01.09. – 14.09.2013

Gheorghe Cuciureanu – pictură, 15.09. – 30.09.2013

Cristinel Prisăcaru – pictură, 01.10. – 14.10.2013

Dumitru Bezem – pictură, 15.10. – 31.10.2013

„Tabăra județeană” – pictură, 01.11. – 14.11.2013

Nicolae Zeleznicov – tapiserie, 15.11. – 30.11.2013

„Salonul de iarnă” – pictură, 01.12. – 31.12.2013

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str.Calea lui Traian nr.114, Bloc L
e-mail: matei_ingrid@yahoo.com

Aurelia Sanda – „Fragmente” – pictură, grafică. Prezentare: Gheorghe Dican, 05.07. – 26.07.2013

„Salonul Județean de Artă” – pictură, sculptură și ceramică. Expun artiști plastici vâlceni. Curator / prezentare: Luiza Barcan, Gheorghe Dican, 27.07. – 12.09.2013

Cornelia Victoria Dedu – pictură, desen. Curator: Gheorghe Dican, 13.09. – 11.10.2013

Eugen Dornescu & Ion Tămâian – grafică și sticlă. Curator / prezentare: Luiza Barcan, Gheorghe Dican, 11.10. – 31.10.2013

Georghe Păunescu, Paul Tudor, Cîrstea Mihai și Felicia Păunescu – pictură, grafică și ceramică. Curator: Gheorghe Dican, 01.11. – 21.11.2013

Carina Rusu – „Pictură”. Curator: Gh. Dican, 21.11. – 19.12.2013

„Târgul de Artă” – pictură, grafică, sculptură și ceramică. Curator/prezentare: Gheorghe Dican, 20.12. – 09.01.2014

SATU MARE

Galeria de artă
P-ța 25 Octombrie nr.5
e-mail: emunt04@yahoo.com

„Forme și culori – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații etc. Artă contemporană sătmăreană. Curatori: Eugen Munteanu, Cristina Gloria Oprișa, Muhi Sandor, 01.08.2013

Muhi Sandor – „Peripeția flaconului” – grafică, tehnici mixte. Curatori: Muhi Sandor, Eugen Munteanu, 27.09.2013

Antal Anamaria – arte vizuale. Expoziție personală de debut la Galeria de artă Satu Mare. Curator: Antal Anamaria, 01.10. – 31.10.2013

„Arta sătmăreană 2013” – pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, foto, tehnici mixte. Expoziția anuală de arte vizuale a membrilor Filialei UAP, Satu Mare și a invitaților lor. Curator: Cristina Gloria Oprișa, 01.11. – 31.11.2013

„Expoziție de grup” – pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, foto, tehnici mixte. Expun artiștii: Cristina Gloria Oprișa, Ștefan Gnandt, Paul Liviu, Lazin Csaba. Curatori: Cristina Gloria Oprișa, Ștefan Gnandt, 13.12. – 30.12.2013

SF. GHEORGHE

Galeria „Subsol – Casa cu Arcade”
Str. Libertății nr.7
e-mail: damokos@yahoo.com

„Land-Art International, Ilieni” – pictură, grafică, fotografie, 01.07. – 11.07.2013

Knyihár Amarilla – „Two sides of the glass” – pictură, 12.07. – 31.07.2013

„Haute Cuisine” – performance de teatru-mișcare, 20.08. – 22.08.2013

Cseh Gusztáv – grafică, 28.08. – 05.09.2013

Barabás Zsuzsa – „Desenul închis” – fotografie, 06.09. – 08.10.2013

„Bienala de fotografie EPHAP” – fotografie, 11.10. – 22.10.2013

Festivalul de film de animație – Tomos Tünde – ilustrație, 26.10. – 28.10.2013

Szabó Márta – „Fără perdele” – fotografie, 31.10. – 19.11.2013

Balázs István – pictură, 12.11. – 04.12.2013

Elekes Gyula – ceramică, 20.10. – 19.11.2013

Jankovics Marcell – „Gesta Hungarorum” – grafică, 03.12.2013 – 04.01.2014

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu”
Str. Ciprian Porumbescu nr.1
e-mail:lucia_puscasu@yahoo.com

„Natură și spirit” – pictură, grafică, artă fotografică. Expun artiștii: Eugen Mircea, Andra Mircea, Codrin Mircea. Curator: Gabrel Baban 10.06. – 08.07.2013

„Humanum Lux” – pictură, grafică, tapiserie, metaloplastie. Expun artiștii: Lucia Pușcașu, Georgeta Gheorghiu, Mihai Pînzaru Pim, Dumitru Rusu, Iulia Andrieș, Costin Costîn, Chifan Cătălin, Oana Chinchișan, Oana Hrișcă, Viorica Moruz, Viorel Grigoraș, Marcela Larionescu, Niculai Moroșan, Iulia Perebiceanu, Pușa Pîslaru, Camelia Rusu Sadovei, Vasile Siminiuc, Constantin Ungureanu Box, Eugenia Goraș. Curator: Lucia Pușcașu 01.08. – 31.08.2013

Expoziția taberei de creație „Pătrăuți” – pictură, grafică. Expun artiștii: Lucia Pușcașu, Pușa Pîslaru, Camelia Rusu Sadovei, Oana Chinchișan, Dumitru Rusu, Niculai Moroșan, Oana Hrișcă, Viorica Moruz, Constantin Ungureanu Box, Mihai Pînzaru Pim, Ion Grigore, Liviu Suhar, Vasile Siminiuc, Cătălin Chifan, Dumitru Bostan, Anton Costin, Ion Coțofan. Compoziții plastice realizate în tehnicile picturii în ulei pe pânză, acuarelă pe carton, pasteluri și grafică alb-negru în baiț și tuș. Stiluri de compunere și cromatice diverse, motive plastice alese din Pătrăuți unde se află monumentul UNESCO – biserica construită de Ștefan cel Mare. Curator: Lucia Pușcașu, Niculai Moroșan 04.09. – 08.10.2013

Vasile Siminiuc – „Mirajul naturii” – pictură. O expoziție dedicată formelor și structurilor naturale (păduri, pomi, flori, ulițe, case). Curator: Vasile Siminiuc, 10.10. – 06.11.2013

Gabrel Baban – pictură. Tema expoziției este tot natura. Artistul este un adevărat etnograf al satului românesc. Curator: Gabrel Baban, 08.11. – 08.12.2013

„Alb și albastru” – pictură. Cei doi artiști, Chifan Cătălin (România) și Ebru Dede (Turcia) compun imagini și lumi fantastice. Forma importantă în creațiile lor este trupul feminin. Curator: Chifan Cătălin, 15.11.2013 – 20.01.2014

City Gallery
Str.Calea Unirii, nr. 27 B
e-mail: lucia_puscasu@yahoo.com

„Salonul Profesorilor de Arte Vizuale” – pictură, grafică, tapiserie, metaloplastie. Expun artiști plastici din Suceava: Niculai Moroșan, Iulian Asimionesei, Camelia Rusu Sadovei, Pușa Pîslaru, Irinel Chișcă, Marcela Larionescu, Oana Chinchișan, Oana Hrișcă, Georgeta Gheorghiu, Gabrel Baban, Lucia Pușcașu, Viorica Moruz, Cătălin Chifan, Eugenia Goraș, Vasile Siminiuc, Călin Baban, Dumitru Rusu, Raluca Schipor, Anton Costîn, Constantin Ungureanu Box. Curator: Lucia Pușcașu, Niculai Moroșan, 04.10. – 31.10.2013

Dumitru Rusu - „Prin Bucovina” - pictură. O expoziție cu 95 de lucrări in acuarelă, având ca tematică natura și peisajul bucovinean. Curator: Dumitru Rusu. 05.11 - 20.11.2013

Niculai Moroșan - pictură și grafică Curator: Niculai Moroșan 06.12 - 31.12.2013

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr.27, parter
e.mail. uaptgjiu@yahoo.ro

Dorin ștefan - „Arhitectură” Expoziție personală de arhitectură. Curator: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea 27.06 - 10.07.2013

Munteanu-Vodă ștefan-Cătălin - „Parcuri ieșene, grădini și atitudini” - grafică digitală și grafică tradițională. Curator: Vasile Fuiorea 11.07 - 24.07.2013

Cătălin Geană - „Sculptură și desen”, Curator: Mihaela Cristea, Valer Neag, 25.07 - 07.08.2013

„Absolventul” - arte vizuale. Expoziție cu lucrări de Licență - Promoția 2013, specializarea Pedagogia Artelor Plastice și Decorative, Universitatea “Constantin Brâncuși” - Târgu Jiu. Expun artiștii: Armand Landh, Aurelian șută, Octaviana șandru, Marcel Alboiu, Ilie Alexandru, Mîrza Oana, Pănculescu Alexandra. Curator: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, 14.08 - 21.08.2013

Daniel șerban și Cristina Ploscariu - „Pictură și grafică” Curator: Mihaela Cristea, Dorina Cioplea. 05.09 - 08.09.2013

Florin Hutium - „Plutirea” - pictură Curator: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea, 19.09 - 02.10.2013

Armad Landh, Octaviana șandru - „Repere” - pictură. Curator: Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea, Florin Gheorghiu. 10.10 - 24.10.2013

„Salonul de Toamnă” - pictură, grafică, sculptură și arte decorative Expun membrii Filialei Târgu Jiu a UAP din Rom_nia. Curator: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea. 25.10 - 06.11.2013

„Atitudini contemporane 6 - End of the emotions” - pictură, grafică, sculptură, arte decorative. Curator: Dan Tudor Truică, Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu. 07.11 - 20.11.2013

„Arhitectură” - proiecte de arhitectură, Expun membrii OAR - Filiala Gorj, Curator: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea, 21.11 - 04.12.2013
„Cadoul” - pictură, desen, grafică, sculptură, arte decorative. Expun membrii Filialei Târgu Jiu a UAP din Rom_nia. Curator: Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea, Florin Gheorghiu 05.12 - 18.12.2013

„Miracolul Crăciunului” - pictură, desen, grafică, sculptură și arte decorative. Expun membrii Filialei Târgu Jiu a UAP din Rom_nia.
Curator: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea 19.12.2013 - 07.01.2014

TÂRGU MUREȘ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter
e.mail: mana.bucur@yahoo.com

„Arte vizuale”. Expun artiști plastici din Sighișoara. Curator: Nicolae Ardelean25.06 - 09.07.2013

„Pictură”. Expun: Călin Grigoraș, Albu Mircea și Grigore Enescu. Curator: Albu Mircea 11.07 - 24.07.2013

„Pictură- Expoziție de pictură cu pictori chinezi. Curator : Ioana Niță 26.07 - 10.08.2013

„Tapiserie”. Expun artiști din Ungaria - MKA. Curator: Balogh Edit 13.08 - 13.09.2013

„RAKU 2” - tabăra Deda - Bistra Participanți: Nicolae Ardelean, Mana Bucur, Emilia Chirilă, Csorvási Szabó, László Attila, Főrró Ágnes, Mureșan Gheorghe, Oltean Mariana Cara. Organizator: Mana Bucur. 29.08 - 01.09.2013. Liceul de artă Tg.Mureș Curator: Kolumban Zita 16.09 - 23.09.2013

Capriță Petre - pictură. Curator: Capriță Petre. 25.09 - 19.10.2013

Hermán Levente și Sz_cs Zoltán - pictură- sculptură. 21.10 - 15.11.2013

Acțiune RAKU / Expo textile / Happening. Organizatori: Mana Bucur, Nagy Dalma și Szabo Zoltán 02.11 - 03.11.2013

„Artă fotografică Expoziție de grup, Fotoclub Tg.Mureș. Curator: Plajas Istvan. 18.11 - 06.12.2013

„Salon de artă și târg de iarnă Curator: Mana Bucur și Călin Bogătean. 11.12.2013 - 09.01.2014

TIMIȘOARA

Galeria de Artă „Helios”
P-ța Victoriei nr. 6 (parter)
e-mail: uapt@clicknet.ro

Dennis Popescu, Valentin Sora, Mihai Moroz - gravură Expozantii sunt membrii atelierului de gravură “Graphium” al Filialei din Timișoara a UAP din Rom_nia. Curator: Mihai Moroz 27.06 - 10.07.2013

Angela Szabo - „Amintiri de pe Bulevardul Rengli” - pictură Curator: Ioan Ezekerenyés 11.07 - 24 .O7. 2013

„Identității timișorene” - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă Curator: Ioan Iovan, Ioan Szekernyés

Linda Saskia Menczel - „Mărturisire” - sculptură 08.08 -04.09.2013

„Peisaj la Herneacova II” - pictură Participanții: Emil Florin Grama, Vasile Pintea, Victor Acatrinei, Dumitru Popescu, Maria Bana Jichița, Rodica Strugaru, Gloria Gratti, Elicondiu Iovan, Lucia Kolla Stoica, Mihai Vornicu, Mihai Teodor Olteanu, Areta Vostinar, Viorica Buga. Curator: Victor Acatrinei. 04.09 - 18.09.2013

Constantin Doroftei - pictură 03.10 - 16.10.2013. Salonul profesorilor Colegiului Național de Artă „Ion Vidu” - Timișoara - ediția a VIII-a Curator: Dana Mercea Miclăuș 17.10 -30.10.2013

Ciprian Chirileanu - „Căderea îngerilor” - grafică 19.09 - 2.10.2013

„Colecții și colecționari” - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, design etc. Expun 58 de artiști plastici profesioniști din Timișoara, Lugoj, Reșița și Turnu. Curator: Sorin Nicodim. 31.10 - 13.11.2013

Renée Jeanette Renard - multimedia

Anuala Timișoreană de arhitectură - ediția a VII-a - proiete, planuri, schișe, foto. Curator: Adrian-Florin Ionașiu. 28.11 - 18.12.2013.

Hajnalka Siska Szabó (Arad) - pictură. 19.12.2013 - 8.01.2014.

TULCEA

Galeriile de Artă
Str. Isaccea, Bl. M1, parter
e-mail: poiatav@yahoo.fr

„Tulcea Fest” - pictură, acuarelă, desen, tapiserie. Expoziția membrilor Filialei UAP Tulcea. Expo tradițională, simboluri, imagini metaforice, ori simple prize din real - „Tulcea oraș“. Curator: Viorel Poiată, Maria Pelmuș 15.08 - 15.09.2013

„Dobrogea Fest”- pictură, acuarelă, desen, gravură, tapiserie. Expoziție tradițională, simboluri, imagini metaforice, ori simple prize din real - “Dobrogea Fest “
Curator: Viorel Poiată, Adrian Pal 14.11 - 07.12.2013

„Salonul de Iarnă 2013-2014” - pictură, acuarelă, grafică, tapiserie Expoziția membrilor Filialei UAP Tulcea. Curator: Viorel Poiată, Doru Luchian. 10.12.2013 - 10.01.2014

TURNU SEVERIN

Galeria „Castelul Artelor”
Piața Castelul de apă
cepesimariusdaniel@yahoo.com

Lorri Stanciu - „Atitudini ludice” - pictură. Expoziția etalează universul copilăriei. Curator: Dan Cepeși 19.07 - 09.08.2013

„Peisajul la Cazane” - grafică, foto, sculptură, obiect, pictură, ceramică. Expoziția prezintă viziuni diferite asupra peisajului dunărean ale membrilor Filialei U.A.P. Mehedinți și ale colaboratorilor. Curator: Maria Bălăceanu 09.08 - 30.08.2013

Marin Diaconu - „Arhitectura reflectată în pictură” - pictură. Curator: Maria Bălăceanu 30.08 - 20.09.2013

Gabriel Radovici -„Metamorfoze” - sculptură, pictură. Curator: Maria Bălăceanu. 20.09 - 18.10.2013

Constantin Plavițu - „Arhaisme” - pictură, ceramică. Curator: Maria Bălăceanu. 18.10 - 08.11.2013

„Atitudini contemporane” - grafică, foto, sculptură, obiect, pictură, ceramică. Expun membrii Filialei U.A.P. Mehedinți și colaboratorii. Curator: Dan Cepeși, Maria Bălăceanu. 08.11 - 22.11.2013

„Ceramică Dunăreană” - Grup 12 - ceramică. Curator: Maria Bălăceanu. 22.11 - 16.12.2013

„Salonul Anual al Artiștilor Severineni” - grafică, foto, sculptură, obiect, pictură, ceramică Curator: Dan Cepeși, Maria Bălăceanu. 16.12 - 16.01.2014

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEŞTI DIN STRĂINĂTATE

BERLIN

Galeria PLAN B CLUJ / BERLIN
Potsdamer Strasse 77-87, 10785 Berlin, www.plan-b.ro

Dan Mihălţianu – „Les enfants de Ceauşescu et de George Soros”
07.06. – 27.07.2013

Adrian Ghenie & Navid Nuur – „On the Road to… Tarascon” – pictură, 20.09. – 14.12.2013

EMILIA SUCIU Gallery
Pforzheimer Str. 120
76275 Ettlingen
Tel. +49(0)7243-38693
e-mail: info@galerie-suciu.de
http://www.galerie-suciu.de

Margareta Sterian – „Bilderaus der Sammlung Csalner”
Expoziţia prezintă pictură din Colecţia Csallner
17.11. – 31.12.2013

FANTOM e.V
Hektorstr. 9-10
10711 Berlin (U-7 Adenauerplatz)
Tel. 030.432 093 68
www.fantom-online.de
www.facebook.com

BOCHUM

KUNST ART Gallery
Vormholzstraße 14b
44801 Bochum, Germania
T: +49 234 7942843
info@kunstartamhellweg.de
www.kunstartamhellweg.de

LOS ANGELES

MIHAI NICODIM Gallery
3143 S. La Cienega Blvd, Unit B
Los Angeles, CA 90016
T: 310-838-8884
e-mail: info@nicodimgallery.com
www.nicodimgallery.com

Michiel Ceulers & Anthony Salvador – „Wenn Kneipe Debatten als Kritik zahlen” – iinstalaţii
01.11. – 30.11.2013

NEW YORK

ANA CRISTEA Gallery
521 West 26th Street New York, NY 10001
Tel: 212-904-1100;
Fax: 212-904-1171
e-mail:info@anacristeagallery.com
www.anacristeagallery.com

James Viscardi – Present Perfect – pictură.
Curator: Ana Cristea,
28.06. – 03.08.2013

Răzvan Boar – „Cameo” – pictură
Curator: Ana Cristea, 05.09. – 12.10.2013

„Synesthesium” – Benjamin Brett, Stuart Cumberland, Shaan Syed – desen, pictură
Curator: Ana Cristea
24.10. – 07.12.2013

PARIS

Galerie AMARICA
21 rue Washington
75008 Paris
http://galerie-amarica.fr/

„La route de Chefferies”
Expoziţia prezintă cele mai reprezentative forme de artă tradiţională din Camerun
06.09. – 26.09.2013

ZÜRICH

BARBARA SEILER Gallery
Anwandstrasse 67,
Zürich, 8004 / Elveţia
www.barbaraseiler.ch

Shana Lutker – „The blowing nose” – instalaţii
08.06. – 13.07.2013

Dina Danish – „Double bubble gum, bobbles double” – sculptură, instalaţie
29.08. – 05.10.2013

„And mae, and mac, and me” – Michael Ceulers, Mark Hagen, Alexander Lieck – pictură,
12.10. – 26.11.2013

INFO ART- SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

AIURART Gallery
Str. Lirei nr. 21
www.instalart.ro

Oana Ionel – „Maşina de vise” – instalaţie de lumină, sunet şi video
Curator: Olivia Niţiş
10.07. – 03.08.2013

„Desant în alb” – instalaţii, fotografii, muzică şi performance
Expun cinci artişti din Germania: Peter Lober, Alexander Wissel, Wanda Koller, Moritz Fiedler, Johannes Bendzulla. Curator: Erwin Kessler, 02.08. – 03.08.2013

„Casa Regală Ionescu” – Cristian Ionescu (Regele Ionescu) şi Ioana Ionescu (Regina Ionescu) – video, instalaţii. Curator: Erwin Kessler

„Perspectiva” – José Antonio Vega Macotela & Chantal Peñalosa
Curator: Ioana Ciocan,
18.09. – 12.10.2013

Marius Purice – „(i) Love me” – sculptură *en plen air*. Curator: Ioana Ciocan,
18.09. – 16.11.2013

ALERT STUDIO
str. Mircea Vulcănescu 2-4
e-mail: alertstudio24@gmail.com

ANAID ART Gallery
Str. Slobozia nr. 34
e-mail: contact@anaidart.ro;
www.anaidart.ro

Alexandru Rădvan – „Epic” – pictură, sculptură, desen
Curator: Diana Dochia,
19.06. – 31.10.2013

„Absorption” – pictură, grafică, obiect. Expoziţie de grup cu Zsolt Berszán, István Betuker, Mircea But, Kyle Fitzpatrick, Adrian Ghiman, Pavel Grosu, Bandi Saşa, Rashid Uri, Szabolcs Veres. Curator: Diana Dochia, 08.11.2013 – 31.01.2014

ANCA POTERAŞU Gallery
Str. Plantelor nr. 56, sector 2
e-mail: contact@ancapoterasu.com

Bogdan Luca – „Zamolxis Loves You” – pictură
24.05. – 28.07.2013

Belu-Simion Făinaru – „Broken Walls” – intervenţie în spaţiu
Curator: Anca Mihuleţ,
4.10. – 20.12.2013

ANDREIA MIHAIL Gallery
www.andreianamihail.com

Ion Grigorescu – Fotografia în circuitul sangvin
City Business Center, Corp C, Timişoara, 21.11. – 16.12.2013

ANNART Gallery
Str. Mahatma Gandhi 1; Kiseleff 31, sector 1
e-mail: office@annartgallery.ro

Sorin Ilfoveanu – „Alb” – pictură
Curator: Simona Vilău
16.05. – 10.07.2013

„artZoom de vară” – tehnici mixte.
Expun artiştii: Sorin Ilfoveanu, Mircea Roman, Vladimir Şetran, Dorin Creţu, Laura Covaci, Francisc Chiuariu, Daniela Făiniş,
17.07. – 03.10.2013

„(en)counterpoint” – tehnici mixte.
Expun artiştii: Paul Neagu, Vladimir Şetran, Dorin Creţu, Francisc Chiuariu, Laura Covaci, Mircea Roman,
01.09. – 30.09.2013

„GAME” – tehnici mixte. Expun artiştii: Matei Avramescu, Alice Bîrcă, Mircea Ciutu, Ana Maria Huluban, Bogdan Pelmuş. Curator: Ilina Schileru,
10.09. – 26.10.2013

Francisc Chiuariu – „Teoria cercului” – pictură
Curator: Magda Cârneci
08.10. – 30.11.2013

Matei Avramescu – „cont(ainm)ent” – sculptură
Curator: Diana Ursan
30.10. – 13.11.2013

Vladimir Şetran – „Jurnal deschis” – tehnici mixte
20.11.2013 – 15.01.2014

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculeşti Nr. 29, Bucureşti 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAŞE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

„Mica Artă Mare.v02” – tehnici mixte. Expun artiştii: Paul Neagu, Sorin Ilfoveanu, Ştefan Câlţia, Vladimir Şetran, Dorin Creţu, Francisc Chiuariu, Laura Covaci, Mircea Roman, Daniela Făiniş, 04.12.2013 – 15.01.2014

ANTICARIAT Curtea Veche
Str. Unirii nr. 10, Sector 2, Bucureşti

Paul Gherasim – Urme de pictură
05.09. – 05.10.2013

Alexandru Nancu – sculptură şi desen. Expoziţie retrospectivă, 08.10. – 08.11.2013

Dan Mohanu – Despre lumină – pictură şi desen
14.11. – 16.12.2013

ART YOURSELF
Str. Nicolae Ionescu nr. 11, Sector 1
e-mail: office@artyourself.ro

Paula Vlădescu – „Simfoniile Deltei” – pictură
27.06. – 10.09.2013

Cosmin Petru Păulescu, Lidia Alina Nicolae, Irina Broboană – expoziţie aniversară. Curator: Mihai Plămădeală, 19.09. – 30.09.2013

Bogdan Teodorescu – „Eu, Pinocchio”; Tudor Pătraşcu – „Masa Confussa”; Diana Manole – „Regarde”, 02.10. – 12.10.2013

Gabriel Brojboiu – „Cealaltă Insomnia”; Andreea Floreanu – „Beauty, Strife & Dissension”
16.10. – 26.10.2013

ATELIER 030202
Str. Sfânta Vineri nr. 11

Zoiţa – live stencil, video, performance. **Sorin Rotaru – live percussion performance.** Curator: Mihai Zgondoiu, 08.11. – 08.12.2013

Mihai Ungureanu – „In vitro” – sculptură-obiect. Curator: Simona Vilău, 05.12.2013 – 05.01.2014

H'ART Gallery
Str. C.A. Rosetti nr. 25, etj. 5
www.hartgallery.ro

Stefan Ungureanu – ”Mehr Licht” – pictură, 4-18.10.2013

Jan Kalab – „Salut” – graffiti, street art

GALATECA
Str. C.A. Rosetti 2-4, sector 1
e-mail: galerie@galateca.ro

„Măiastra. Povestea nespusă a iei”, 20.06. – 25.08.2013

Mircea Roman – sculptură
11.07. – 25.08.2013

„Inside / Out (alb-negru)” – pictură, fotografie, instalaţie de desene. Expun artiştii: Roberto Coda Zabetta (Italia), Predrag Popara (Serbia) şi Alessio Maximiliam Schroder (Italia). 15.10. – 16.11.2013

Timon Botez – „Ajuns la prăbuşire / Come to Crash”
01.09. – 28.09.2013

IVAN Gallery
Str. Grecescu 13, Bucureşti
e-mail: info@ivangallery.com
www.ivangallery.com

Anca Benera & Arnold Estefan – “Compensation for the lack of resources”, 07.07. – 15.10.2013

Ştefan Sava – “Facts about which there can be questions”, 05.12.2013 – 31.01.2014

MIHAI NICODIM Gallery
Str. Academiei 15, et. 2
e-mail: info@galerianicodim.ro

Răzvan Boar – Inanimate Objects Obey my Thought !” – pictură, 25.06. – 25.07.2013

Teodor Graur – „Articole de interior – utile sau inutile care ne fac viaţa atât de plăcută, atât de confortabilă”, 17.09. – 17.10.2013

ODEON Gallery
Proiect sprijinit de Dana Art Gallery
Calea Victoriei 40-42
e-mail: office@danaartgallery.ro

„Pixeli” – pictură. Expun artiştii: Adriana Vasile, Bogdana Contraş, Cornelia Gherlan, Daniela Zbarcea, Laura Avramescu Cherciu, Violeta Chirculescu, 16.06. – 15.07.2013

Cristina & Răzvan Ropotan – „Distanţe improbabile” – instalaţie de fotografie, 08.10. – 27.10.2013

Violeta Chirculescu – „Etape” – pictură, 10.11 – 30.11.2013

Daniela Zbarcea – „Noir” – pictură
01.12.2013 – 07.01.2014

PAVILION – Centrul pentru artă şi cultură contemporană
Str. C.A. Rosetti nr. 36, sector 2, Bucureşti
pavilion@pavilionmagazine.org

„Common Nostalgia” – instalaţie, fotografie, obiect, video. Expoziţie de grup cu Dan Raul Pintea, Ştefan Sava, Nicolae Constantin Tănase, Swel Noury. Curator: Eugen Rădescu, 04.04. – 07.07.2013

Andreea Pătru în dialog cu Eugen Rădescu – „Corpo Santo”
Dialog/Lecture (Eveniment în cadrul expoziţiei „Afluenţa clasei muncitoare de la diferenţiere la colectivism”)
24.10. 2013

Anca Nuţă – „Company vs. Artist or Company and The Artist What's in it for me / What's in it for you”, 31.10.2013 – Lecture

Alexandra Enache – „Corpul Supereroului: Politicile corpului în benzile desenate”
14.11.2013

„Afluenţa clasei muncitoare de la diferenţiere la colectivism” – instalaţie, fotografie, obiect, video, mixed media, colaj. Expoziţie de grup cu Marina Albu, Maria Balea, Cosmin Grădinariu, Gergo Horváth, Vladislav Mamyshev, Radu Niţescu, Adrian Paci, Corneliu Porumboiu, Andu Simion, Félix Gonzáles-Torres. Curator: Răzvan Ion, 10.10.2013 – 16.02.2014

Galeria POSIBILĂ
Str. Popa Petre nr. 6, Sector 2
e-mail: galeriaposibila@gmail.com

Nicoleta Moise – „Nu-mi place numai marea, dar şi muntele”
Curator: expoziţie master UNARTE, 2013, 26.06. – 06.07.2013

Ştefan Câlţia – „LOC. Şcoala de privit acasă”. Curator: Patricia Bădulescu, 04.08. – 18.08.2013

TRANZIT.RO BUCUREŞTI
Str. Gazelei nr. 44, Sector 4
e-mail: raluca.voinea@tranzit.org

„În acest pavilion se vede artă”
România la Veneţia. 89 de ani de bienală. Cu contribuţii: Judit Angel, Marius Babias, studioBASAR, Anetta Mona Chiţa şi Lucia Tkácová, Club Electroputere, Alexandra Croitoru şi Ştefan Tiron, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Kinema Ikon, Daniel Knorr, Călin Man, Wanda Mihuleac, Mihnea Mircan, Miklos Onucsan, Alexandru Patatics, Maria Rus Bojan & Ami Barak & Bogdan Ghiu, Napoleon Tiron, Mona Vătămanu şi Florin Tudor. Curator Daria Ghiu, 19.06. – 19.10 2013

VICTORIA Art Center
Calea Victoriei nr. 12 C
Sector 1, Bucureşti
e-mail: office@artvictoria.ro

„StartPoint Prize 2013” – tehnici mixte. Artişti: Mihai Baltac, Bianca Basan, Radu Băieş, Alin Bozbiciu, Ioana Cazan-Tufescu, Marta Ciopaşiu, Florina Drăguţ, Mirela Joja, Nicoleta Moise, Alexandra Tătaru. Coordonatori expoziţie: Petru Lucaci, Aurora Király, 11.07. – 31.07.2013

„Marotte” – tehnici mixte
Artişti: Otilia Babara (MD). Pedro Ferreira (PT). Daniel Gherca (RO). Amine Hattou (ALG). Olga Koch (DE). Aristotelis Marakgos (GR-UK). George Marinciu (RO). Gor Margaryan (ARM-DE). Andra Nedelcu (RO). Gabriel Stoian (RO). Vehanush Topchyan (ARM). Daria Vlasova (RU). Cristina Călinescu & Daniela Crosman & Mihaela Magopat (RO). Curatori: Daniel Djamo, Marius Tănăsescu. 04.09. – 21.09.2013

„Eu, En, Ich (II) – Mituri” – tehnici mixte. Artişti: Magda Cârneci, Aurora Király, Marilena Preda Sânc, Roxana Trestioreanu. Cu un comentariu de Laura Grünberg, 23.09. – 19.10.2013

„Switched Over” – tehnici mixte
Artişti: Ştefan Bandalac, Daniel Djamo, Adad Hannah, Peter Jacobi, Iosif Király, Petru Lucaci, Andrei Mateescu, George Marinciu, Beniamin Popescu, Lea Rasovszky, Andrei Tudoran. Echipa curatorială: Iosif Király, Raluca Oancea Nestor, Raluca Ionescu, Cătălin Gheorghe, Petru Lucaci, Marius Tănăsescu, 23.10. – 02.11.2013

„Salonul European de Bandă Desenată” – bandă desenată
07.11. – 05.12.2013

ZORZINI Gallery
Str. Thomas Masaryk 31, Sector 2
020984, Bucureşti
e-mail: contact@zorzinigallery.com

„Framing Chronology” – pictură
Sandor Szasz & Herman Levente

Curator: Adina Zorzini
28.05. – 28.07.2013

„Shifting Presence" – pictură Andrei Gamarţ. Proiect realizat în colaborare cu Fundaţia Port Cultural Cetate, în cadrul programului de rezidenţe artistice iniţiat de Zorzini Gallery. Curator: Adina Zorzini, 26.08. – 26.09.2013

George Drîmbău – „Solo show" – instalaţie mixed media. Curator: Adina Zorzini
15.12.2013 – 15.01.2014

418 CONTEMPORARY ART Gallery
Intrarea Armaşului, nr.12, et. 2
e-mail: raluca@418gallery.com

„Structure & Energy. A need for abstraction". Artişti: Vincenţiu Grigorescu, Romul Nuţiu, Diet Sayler Curatoare: Liviana Dan & Joana Grevers, 13.06. – 31.10.2013

Romul Nuţiu & Cristian Sida – „Multiverse". Curatoare: Joana Grevers & Simona Vilău, 19.11.2013 – 18.02. 2014

CENTRUL CULTURAL PALATELE BRÂNCOVENEŞTI
Str. Valea Parcului nr. 1
077135 Mogoşoaia
18office@palatelebrancovenesti.ro

Cosmin Moldovan – „Fabulosul cotidian" – sculptură. Expoziţie la Beciul domnesc. Curator: Doina Mândru, iulie-august 2013

Marius Bacriu – „Orizont interior" – sculptură. Expoziţie la Holul cu mozaic. Curator: Doina Mândru, iulie-august 2013

Misha Diaconu – „Orchestra inimilor sfărâmate" – sculptură. Expoziţie la Foişor. Curator: Mihai Plămădeală, iulie-august 2013

Silvia Radu – sculptură, ceramică, pictură. Expoziţie retrospectivă la Palat şi Cuhnia. Curator: Doina Mândru, iunie-iulie 2013

Ştefan Radu Creţu – „Disambiguation" – sculptură, obiect. Expoziţie la Cuhnia. Curator: Doina Mândru, 28.07. – 01.09.2013

Marcel Lupşe – „Herbolarium" – pictură. Expoziţie la Casa artelor. Curator: Doina Mândru, iunie-iulie 2013

Grigore Popescu Muscel – pictură
Expoziţie la Casa Artelor
Curator: Doina Mândru

„Reverii lucide" – pictură. Expun la Palat trei pictori din generaţia '67: Costin Neamţu, Dan Cioca, Letiţia Oprişan. Curator: Mădălina Mirea, 03.08. – 03.09.2013

Ioana Stelea – „Mesajul din sticlă". Expoziţie la Gheţăria Curator: Cristina Bolborea, 11.08. – 30.09.2013

„In this World and Beyond" – grafică, pictură, sculptură. Expun la Casa Artelor trei artişti băimăreni: Laura Ghinea, Gyuri Csaba, Andrei Berindan. Curator: Mihai Plămădeală 15.09. – 15.10.2013

Elena Lot Vlad – „Scene din viaţa unei femei" – ceramică. Expoziţie la Cuhnia. Curator: Mădălina Mirea, septembrie-octombrie 2013

„Galateea azi" – ceramică.
La Palat expun lucrări de ceramică o mare parte dintre artiştii care au participat in perioada 2010-2013 la expoziţiile din galeria Galateea. Anul 2013 este un an aniversar: 60 de ani de activitate a galeriei, şi 3 de ani de la transformarea ei in spaţiu destinat ceramicii contemporane. Participanţi: artişti din România, SUA, Austria, Ungaria. Curatori: Ioana Şetran, Cristina Popescu Russu, Georgiana Cozma. 08.09. – 16.10.2013

„Atelier internaţional de ceramică". Workshop la Casa Artelor cu ceramişti invitaţi: Georgiana Cozma, Brian Kakas, Szilvia Ortlieb, Ilie Rusu, Andreea Szöcs, Simona Tănăsescu Manager proiect: Georgiana Cozma Coordonator workshop: Cristina Bolborea, 01.08. – 15.08.2013

Simona Tănăsescu – „Desen"
Expoziţie la Foişor.
Curator: Doina Mândru,
septembrie-octombrie 2013

Ioachim Nica – „Drawing". Expoziţie retrospectivă de desen la Palat Curator: Doina Mândru,
20.10. – 20.11.2013

Simon György – „Xilogravura"
Expoziţie la Casa Artelor
Curator: Doina Mândru,
octombrie oiembrie 2013

Dan Constantinescu – „Atelier" – pictură, obiect. Expoziţie la Palat noiembrie - ianuarie 2013
Expoziţie la Cuhnia. Curator: Aurelia Mocanu, octombrie-noiembrie 2013

Gheorghe Maftei-Mafu – „Sculptură". Expoziţie la Cuhnia Curator: Mihai Plămădeală, noiembrie-februarie 2014

MNAC – MUZEUL NAŢIONAL DEMARTĂ CONTEMPORANĂ
Str. Izvor 2-4,
Palatul Parlamentului, aripa E4
e-mail: info@mnac.ro

„Beijing – Bucharest" – artă contemporană. Curator: Xin Dong Cheng, 10.06. – 04.08.2013

„Dincolo de oraş". Expoziţie şi carte despre arhitectura din România, la ţară, 25.09. – 25.10.2013

Josef Koudelka – „Invazie 68 Praga" – fotografie. Expoziţia este deschisă la MNAC Anexa – et. 3, Calea Moşilor 62-68
17.10.2013 – 02.02.2014

Igor Stromajer – „Nu sunt suficient de bun" – new media, performance. Artistul cercetează acţiuni tactice şi emoţionale para-artistice, de gherilă intimă şi strategii de comunicare traumatice low-tech. Lucrările sale au fost expuse în cadrul a numeroase expoziţii şi festivaluri din întreaga lume. Cuprinzând peste o sută de proiecte care au fost prezentate în peste o sută de expoziţii personale şi de grup în 60 de ţări, opera lui Stromajer a câştigat numeroase premii (la Moscova, Hamburg, Dresda, Belfort, Madrid, Maribor), 15.11.2013 – 15.12.2014

UNAgaleria
Spaţiu expoziţional al Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti
Str. G-ral Budişteanu nr.10, sector 1
e-mail: unagaleria@gmail.com

„E-Bienale" – ediţia a 2-a – artă contemporană. Artişti: Iulian Bisericanu, Cristina Bobe, Alexandru Bogdan, Mircea Dragomirescu, Bogdan Pelmuş, Iulian Moldovan, Andreea Floreanu, Mirona Radu Curatori: Daniel Djamo & Ilina Schileru, 09.09. – 26.09.2013

„After Brâncuşi". Conferinţa proiectului „Sfântul din Montparnasse" de la document la mit: o sută de ani de exegeză brâncuşiană.
Organizat de: Institutul de Istoria Artei G. Oprescu al Academiei Romane, în parteneriat cu Universitatea Naţională de Artă Bucureşti
04.10. – 06.10.2013

„Vezi ce facem!" – ilustraţie de carte. Proiectul reprezintă o colaborare între microeditura pionier press – Stockholm, Asociaţia ilustratorilor şi designerilor de grafică suedezi – Svenska Tecknare, Universitatea Naţională de Artă Bucureşti – UNAgaleria şi Clubul Ilustratorilor, cu sprijin financiar din partea Comitetului suedez de granturi. Parteneri: Ambasada Suediei, Librăria Bastilia, IKEA FAMILY. 07.10. – 29.10.2013

„Cele mai frumoase cărţi"
Expoziţia a prezentat cărţile selectate de juriu şi o selecţie de cărţi frumoase din Franţa. Organizator: Asociaţia pentru Performanţă şi Cultură, 04.11. – 08.11.2013

„dintr-UNA". Participanţi: Cătălin Bădărău, Georgian Bărbieru, Otilia Boeru, Traian Boldea, Oana Bordeanu, Bogdan Bordeianu, Răzvan-Constantin Caratănase, Sergiu Chihaia, Bogdan Ciobanu, Ioana Ciocan, Liviu Epuraş, Mihnea Ghilduş, Felicia Ionescu, Gabriela Mateescu, George Mircea, Adrian Medeleanu, Iosif Oprescu, Beniamin Popescu, Cristian Răduţă, Alexandra Rusu, Ioana Stelea, Andrei Tudoran, Răzvan Tun, Cătălina Vasilescu, Daniela Vasiliu. Curatori: Cătălin Bădărău, Răzvan-Constantin Caratănase, 11.11. – 15.11.2013

„Film Poster is Not Dead"
Afişe de film ale studenţilor cehi şi români. Parteneriat între Centrul Cultural Ceh şi Universitatea Naţională de Arte Bucureşti
19.11. – 06.12.2013

„Ceramica contemporană – tehnici şi materiale". Expoziţia face parte din proiectul de cercetare Contemporary Visual Art Conservation Platform – VISART (PN-II-PT-PCCA-2011-3.2-0342, CNDI- UEFISCDI). Preocupările proiectului sunt prezentate în cadrul unor evenimente ce reflectă mai multe tipuri de cercetări (de la „artistic research" la ştiinţa de laborator). Expoziţia de ceramică contemporană prezintă opţiunile artiştilor ceramişti contemporani referitoare la tehnicile şi materialele folosite în procesul de creaţie. În cadrul expoziţiei va avea loc o masă rotundă despre etica restaurării în contemporaneitate. Coordonator: Ruxandra Demetrescu, 11.12. – 20.12.2013

Carte cu Arte
Organizatori: Square Media şi asociaţia culturală Idioma, Ediţia II
19.11. – 16.12. 2013

CLUJ-NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj-Napoca
Piaţa Unirii nr. 30,
400098 Cluj-Napoca
Tel/Fax: 0264 596 52; 0264 596 53
Tel: 0753 066 791
e-mail: info.muzeu@macluj.ro
e-mail: macn@cluj.astral.ro
www.macluj.ro

„Peisajul" – pictură
Expoziţie cu lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca
Curator: Călin Stegerean
13.07. – 04.08.2013

„Thorma János şi colegii, discipolii săi" – pictură
Curatori: Kovács Zita, Székely Sebestyén György
25.07. – 01.09. 2013

Mircea Albu – „Elemente" – fotografie, 04.09. – 06.10.2013

Teodor Botiş – pictură
05.09. – 06.10.2013

Roni Ben-Ari (Israel) – „Montzi" – fotografie
Curator: Pástor Csenge Bíborka
10.09. – 29.09.2013

„Centenar Vida Gheza" – sculptură
Curator: acad. Marius Porumb
12.09. – 06.10.2013

„Nopţile muzeului"
Expoziţie cu lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca
Curator: George Banu
03.10. – 03.11.2013

Silviu Purcărete – „Nopţile oraşului" – fotografie
Curator: Călin Stegerean
03.10. – 03.11.2013

„Bienala Internaţională de Ceramică Cluj"
Bienala este prima manifestare de anvergură internaţională din România în domeniul ceramicii contemporane. Organizată de Fundaţia Ceramart, Asociaţia Ceramics Now, Muzeul de Artă Cluj-Napoca şi Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Cluj, cu sprijinul Universităţii de Artă şi Design Cluj-Napoca şi al Uniunii Artiştilor Plastici din România, bienala prezintă lucrările a 150 artişti din 45 de ţări. Dintre aceştia, 110 sunt prezentaţi în Competiţia internaţională jurizată de 7 artişti şi manageri culturali. Coordonatori: Arina Ailincăi, Marius Silviu Georgescu, Vasi Hîrdo, Gavril Zmicală, Călin Stegerean, Tiberiu Groza, Nicolae Procopan
09.10. – 03.11.2013

„Tribuna Graphic" – grafică contemporană. Expoziţie internaţională, ediţia a 43-a, la care participă: Rakesh Bani (India), Borgó (Ungaria), Sandro Bracchitta (Italia), Eduardo Brenes (Costa Rica), Wolfgang Brenner (Germania), Alicia Candiani (Argentina), Emilio Carrasco Gutierrez (Mexic), Haruko Cho (Japonia), Ciprian Ciuclea (România), Hayri Esmer (Turcia), Ron Garrett (SUA), Esteban Grimi (Argentina), Irving Herrera (Mexic), Zoran Jakimovski (Macedonia), Irina Kazeeva (Rusia), Erkin Keskin (Turcia), Mikael Kihlman (Suedia), Guy Langevin (Canada), Nedko Nedkov (Bulgaria), Márcio Pannunzio (Brazilia), Valter Paraschivescu (România), Denise Pelletier (Canada), Endi Poskovic (USA), Tomiyuki Sakuta (Japonia), Nauer Spíndola (Brazilia), Paul Ssendagire (Uganda), Géza Szõcs (Ungaria), Giovanni Turria (Italia), Benjamin Vasserman (Estonia), Bart Verburg (Olanda). Curator: Ovidiu Petca, 06.11. – 01.12.2013

„The Cutting Edge 2nd Edition" – pictură. Expun artiştii care au participat la Tabăra de la Beliş,
07.11. – 17.11.2013

„Vârsta de bronz" – sculptură
Bienala naţională, ediţia a III-a, cu participarea a peste 60 de artişti profesionişti, membri ai uniunilor de creaţie din România, cadre didactice din universităţile româneşti de profil şi tineri absolvenţi. Specificul expoziţiei constă în faptul că sunt expuse numai lucrări de sculptură de mici dimensiuni în bronz, peste 100 de creaţii originale. Coordonatori: Alexandru Păsat & Radu Moraru
13.11. – 08.12.2013

Ioan Sbârciu – „Pădurea de cenuşă" – pictură
Curator: Călin Stegerean
14.11. – 15.12.2013

„Horia Bernea – lucrări din colecţia Mircea Pinte"
Curator: Ion Grigorescu
04.12.2013 – 12.01.2014

„Salonul Anual de Artă al Uniunii Artiştilor Plastici filiala Cluj" – pictură, sculptură, artă decorativă
Curator: Ioan Horvath Bugnariu
12.12.2013 - 12.01.2014

„Şcoala de la Cluj (II)"
Expoziţie cu lucrări de pictură din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca
Curator: Călin Stegerean
19.12.2013 – 12.01.2014

Galeria „CASA MATEI"
Str. Matei Corvin nr. 6
Tel: 0758 258 229
e-mail: gabrielarostas@yahoo.com

„624 Days Later"
Expoziţia masteranzilor programului de studii foto-video-procesare computerizată a imaginii,
27.06. – 06.07.2013

„Artişti români" – ceramică
Expoziţie in cadrul Bienalei internaţionale de ceramică Cluj-Napoca, 2013. Coordonatori: Arina Ailincăi, Marius Georgescu, Vasi Hîrdo, Gavril Zmicală şi Nicolae Procopan,
07.10. – 03.11.2013

Laura Praţa - „Pictură şi cinematografie: de la ecran la pânză, o fenomenologie aplicată" - pictură
13.11 - 20.12.2013

QUADRO Gallery
Str. Napoca nr. 2-4, etaj I., ap. 64, Cluj, 400009
Tel: 0753 153 935
e-mail: office@galeriaquadro.ro
http://www.galeriaquadro.ro/

Kolozsi Tibor – „Megtestesülés / Întrupare" – sculptură
Coordonator: Balázs Soó-Zöld
17.06. – 05.07.2013

„Thorma János şi colegii, discipolii săi" – pictură, grafică
Expoziţie de grup: şcoala băimăreană (Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Galeria Quadro)
Curator: Zita Kovács, Aurél Szakál, Sebestyén György Székely
25.07. – 01.09.2013

Radu Băieş – pictură
Curator: Sebestyén György Székely
06.11. – 29.11.2013

FABRICA DE PENSULE
spaţiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse 59-61. Cluj, 400616
Tel. + 40 725 530 105
e-mail: info@fabricadepensule.ro
http://www.fabricadepensule.ro

Get Up (A.C.T în Cluj) – Bertille Bak, Julien Berthier, Vlad Nancă, Mircea Nicolae, Guillaume Robert et Nicolas Coltice, BIP – Bureau d'Investigation Photographique, Les Frères Ripoulain, Société Réaliste.

AltArt (etaj III)
http://www.altart.org/
04.10. – 24.10.2013
Psalmul 69 – Cristian Opriş, Ciprian Mureşan, Andrei Dinu, Răzvan Botiş, Cristian Rusu, Dan Beudean
Atelier Ciprian Mureşan (etaj II)
04.10 - 09.11.2013

Galeria Bázis (etaj I)
http://www.bazis.ro

Kyle Fitzpatrick – „Eastern Summer"
04.10. – 24.10.2013
The Camouflaging Strategy" – Simone Zaccagnini & Anna Gramaccia
25.10. – 14.11.2013

Adrian Ghimau – „Carnival and apocalypse"
15.11. – 15.12.2013

Galeria Plan B (etaj III şi parter)
http://www.plan-b.ro
e-mail: contact@plan-b.ro

Anca Munteanu Rîmnic – „Ugly Show for Blind People" – obiecte, filme, instalaţii
04.10. – 03.11.2013

Galeria Baril (etaj III)
e-mail: contact@baril.ro
http://www.baril.ro

Maxim Liulca – „Paintings"
31.05. – 15.07.2013

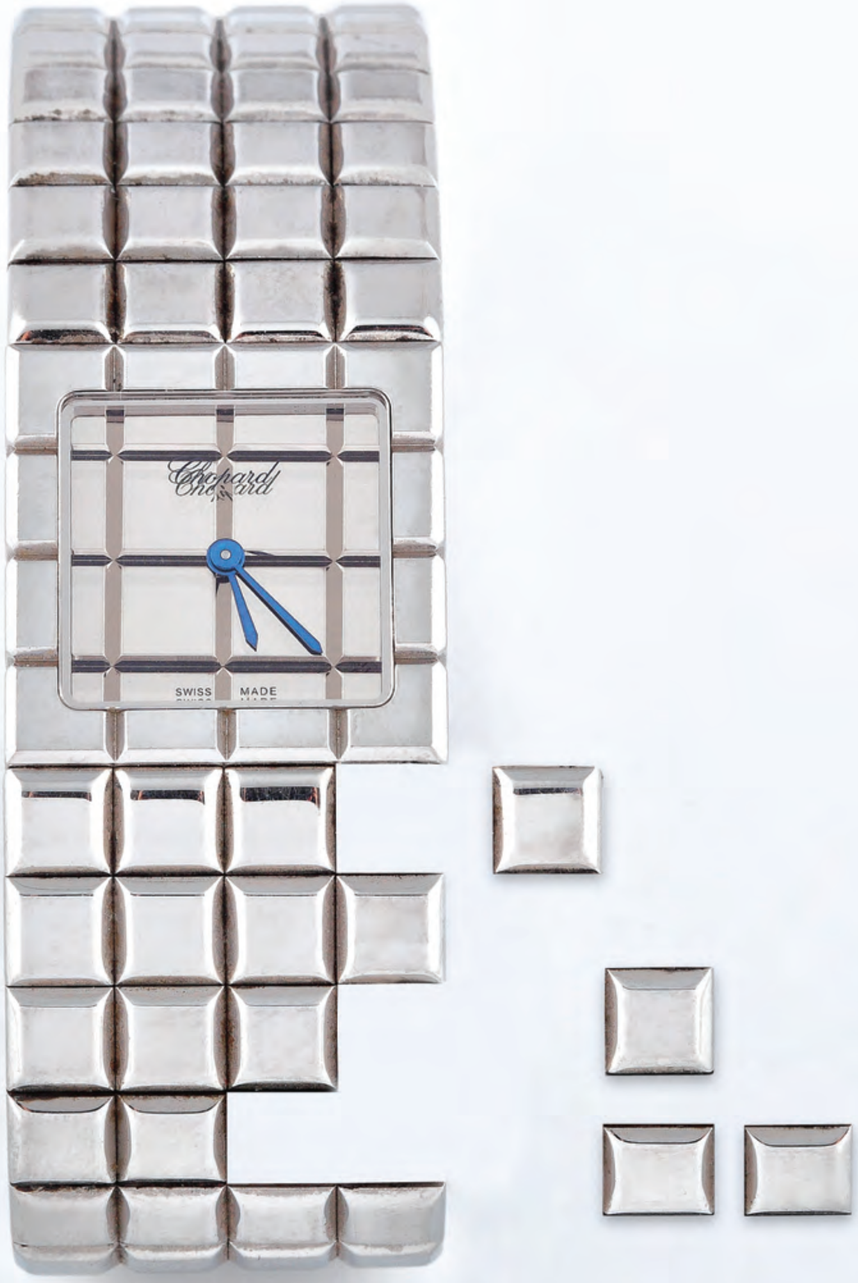
„Kinema ikon – Wunderkammer" – multimedia, workshop
04.10. – 15.11.2013

Lateral Art Space (et. I – curte)
www.lateralartspace.com
e-mail: contact@lateralartspace.com

Lucian Bran – „Back to Wellhead"
04.10. – 04.11. 2013

Spaţiu IntAct – Galerie şi atelier
Tel. + 40 744 515 254
e-mail: contact@fundatiaintact.ro
http://fundatiaintact.ro

Prețuim fiecare unitate de timp



LICITAȚIA DE CEASURI

MIERCURI, 29 IANUARIE

Artmark
Investments of passion

Perry Bard – „Omul cu aparatul de filmat: o reconstituire globală” – film, Curator: Horea Avram. Producător: Florin Ştefan. 04.10. – 07.11.2013

Cornel Brudaşcu – „Portretul unei generaţii”. Curator: Florin Ştefan, 31.10. – 24.11. 2013

Galeria Sabot (et. II)
e.mail: info@galeria-sabot.ro
www.galeria-sabot.ro

Vlad Nancă – „Grădina Maicii Domnului” . 31.05. – 06.07. 2013

Alice Tomaselli – „Farcas in a brothel” – laborator afectiv 04.10. – 09.11.2013

TRANZIT.RO CLUJ
Str. Sámuel Brassai nr. 5
cod 400104, Cluj-Napoca
e-mail: attila.tordai@tranzit.org
www.ro.tranzit.org

Elske Rosenfeld – „A Vocabulary of Revolutionary Gestures” – materiale din workshop 11.10. – 07.11.2013

„Société Réaliste – Universal Anthem”. Curator: Attila Tordai 12.12.2013 – 17.01.2014

CRAIOVA

CLUB ELECTROPUTERE CRAIOVA
Calea Bucureşti 56, Craiova
Sector 1
Tel: +40 724 043 960
e-mail: info@clubelectroputere.ro

Navid Nuur – „Treasured Tensions” 14.11. – 23.12.2013

IAŞI

DANA Art Gallery
Str. Prof. Cujbă nr.17, Iaşi, 700013
Tel: 0770.908.208
e-mail: office@danagallery.ro
e-mail: dana_art_gallery@yahoo.com
www.danagallery.ro

Grig – „Fragmente” – pictură, grafică. Curator: Smaranda Bostan 01.07. – 21.08.2013

Aurel Dumitru – artă obiectuală. Curator: Smaranda Bostan 03.09. – 29.09.2013

TOFAN – „Chipuri fără umbră” – grafică. Coordonatori: Smaranda Bostan, Octav Jiga, 07.10. – 25.10.2013

„Dimitrie Gavrilean. In memoriam” – pictură Curator: Octav Jiga 28.10. – 17.11.2013

„O colecţie a afinităţilor elective” – Colecţia familiei Ilisei – pictură, grafică, sculptură. Coordonatori: Smaranda Bostan, Octav Jiga, 18.11. – 13.12. 2013

Simpozion de pictură „De la arhetip la arta contemporană” – pictură. Expun: Felix Aftene, Zamfira Bîrzu, Smaranda Bostan, Claudiu Ciobanu, Cristian Diaconescu, Gabriela Drinceanu, Sabin Drinceanu, Sabina Drinceanu, Eugen Harasim, Manuell Mănăstireanu, Sorin Otînjac. Coordonatori: Zamfira Bîrzu, Smaranda Bostan, Gabriela Drinceanu, Sabin Drinceanu 17.12. 2012 – 17.01.2014

TRANZIT.RO- IAŞI
B-dul Primăverii nr. 2, et.7
cod 700264, Iaşi
e-mail: livia.pancu@tranzit.org
www.ro.tranzit.org

„În acest pavilion se vede artă” România la Veneţia. 89 de ani de bienală. Au contribuit: Judit Angel, Marius Babias, Club Electroputere, Alexandra Croitoru şi Ştefan Tiron, Andrea Faciu, Ion Grigorescu, Mihnea Mircan, Alexandru Patatics, Dan Perjovschi, Maria Rus Bojan & Ami Barak & Bogdan Ghiu. Curator: Daria Ghiu 13.10. – 03.11.2013

Matei Bejenaru – „De la A la B” Expoziţie retrospectivă 1993-2013 – partea a 2-a. Curator: Livia Pancu 15.11. – 27.11.2013

SFÂNTU GHEORGHE

MAGMA – Contemporary Art Space
Szabadság tér / Piaţa Libertăţii nr. 2. sz.
Kovászna megye, Covasna
e-mail: magma@maybe.ro
www.magma.maybe.ro

Bálint Szombathy – „Semnele oraşului”, 07.07. – 06.08.2013

„BACKUP” Expun artiştii: George Drimbau, Kozma Levente, Neuro, Fra Pio & flo 17.11. – 08.12.2013

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal
Str. Tribunei nr. 6
Tel: (+40) 0369 101 783
e-mail: galeria.de.arta.contemporana@gmail.com

Dana Constantin & Marcel Bunea – „Doi” – pictură Curator: Dr. Valentin Mureşan 29.08. – 24.09.2013

Bartha Árpád – „Amprente şi decupaje” – grafică Curator: Dr. Iulia Mesea 09.10. – 04.11.2013

„Esenţele realităţii” – arte vizuale Expun artiştii: Gyorffy László (HU), Herman Levente, Misetics Mátyás (RO), Radu Belcin, Francisc Chiuariu, Flavia Pitiş, Bogdan Raţă Curatori: Borbála Kálmán, Cosmin Năsui, Daniela Dâmboiu 08.11.2013 – 08.01.2014

Pictura poloneză din a doua jumătate a secolului al XX-lea, din colecţiile Muzeului Naţional din Gdansk, Curatori: Dr. Iulia Mesea & Wojciech Zmorzynski 13.11.2013 – 16.02.2014

TIMIŞOARA

JECZA Gallery
Calea Martirilor 51/45, 300774
www.jeczagallery.com
http://jeczagallery.blogspot.com
Tel/Fax: +40 256 482 056
M. +40 722 666 445
e-mail: jecza@jeczagallery.com

Liviu Stoicoviciu – „Secţiunea de aur. Pictură & Sculptură”. Curator: Liviana Dan, 10.09. – 15.10.2013

Doru Covrig – „A l'age du bronze: 1999-2008. Arhetipuri între geometrie şi precaritate: Totems Baracudas Gutenberg Papusils Colodantes” Curator: Sorina Jecza 09.10. – 25.11.2013

CALPE Gallery
Str. Hector nr. 1, Bastion Theresia, corp D, Timişoara
Tel. +40 724 380 303
e-mail: office@calpegallery.ro
http://www.calpegallery

„Les Femmes” – Iancu Zeno Jianu & Adriana Jianu – fotografie de avangardă şi glamour, 25.07.2013

Nicolae Ungar – „Desene şi orizonturi” – pictură 03.09. – 21.09.2013

„Inside Greece” – pictură Participanţi: Maria Balea, Horia Bojin, Miron Duca, Rafael Matiaş, Florin Mihai, Sorin Nicodim, Lia Popescu, Diana Popovici, Cristian Sida, Nicolae Ungar şi Leon Vreme 24.09. – 05.10.2013

„Grădini, Chipuri, Zidiri” – Marin Gherasim & Alina Rizea Gherasim – pictură, 08.10. – 26.10.2013

CALINA Gallery
Str. Mărăşeşti nr. 1-3,
Timişoara, Tel. 0256 498 856
e-mail: galleria@calina.ro
www.calina.ro

Cristian Răduţă – „Nomade au Sahara”, 10.06. – 10.07.2013

GEAM MAT Gallery
Muzeul de Artă din Timişoara
P-ţa Unirii, colţ cu str. Mercy
www.geammat.blogspot.com

Robert Zsombori – „Implozie 7” – linogravură şi obiect Curatori: Bogdan Raţă & Mihai Zgondoiu, 25.07. – 25.08.2013

TRIADE Art foundation and gallery
Calea Martirilor 51/45
Tel. +40 256 48 20 56; +40 744 774 724
e-mail: fundatia.triade@gmail.com

Doru Covrig – „1999 – 2008. Desen” – desen Curator: Sorina Jecza 09.10. – 25.11.2013

Karel Zdeněk Líman

Arhitectul ceh al Casei Regale a României

Expoziţie deschisă la Muzeul Naţional de Artă al României, sălile Kretzulescu

24 octombrie 2013 – 12 ianuarie 2014

Albumul monografic al lui Karel Líman publicat la editura igloomedia
este disponibil pe www.igloo.ro şi www.karelliman.com

Eveniment organizat la iniţiativa Ambasadei Republicii Cehe în România
cu prilejul celei de a 92-a aniversări a zilei de naştere a MS Regele Mihai I

Ambasada Republicii Cehe

Sponsor: CEZ ROMÂNIA

Co-organizatori: MNaR, igloo

Parteneri: Muzeul Naţional Peleş, Muzeul Naţional Bran, Muzeul Naţional Cotroceni

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ICR BUCUREŞTI
Aleea Alexandru 38, sector 1,
011824, Bucureşti, România
Tel: +4 031 71 00 627;
+4 031 71 00 606, e-mail: icr@icr.ro

Soleil de L'Est 2009 – 2012 –
Pictori români în Franţa – pictură,
02.11. – 20.11.2013

Florin Andreescu – „Flashback 2: Comunism glorios, capitalism victorios” – fotografie,
27.11. – 06.12.2013

ICR BERLIN
Königsallee 20 A
14193, Berlin, Germania
Tel: +49(0) 30 89061 988
e-mail: office@rki-berlin.de

„Metadecorativul românesc” –
ceramică, sticlă, textile, metal
Expun în Düsseldorf şapte artişti români: Gherghina Costea, Cristina Popescu Russu, Mariana Gheorghiu Bădeni, Ileana Dana Marinescu, Mihai Topescu, Nicolae Moldovan şi Ioan Nemţoi. Coordonatori: Doina Talmann şi Cristina Popescu Russu
10.08. – 31.08.2013

ICR BRUXELLES
Str. Gabrielle 107,
1180 Bruxelles, Belgia
Tel: +32 (0) 2 344 41 45
e-mail: bruxelles@icr.ro
www.icr.ro/bruxelles

„Gimnastica românească în obiectivul fotoreporterilor internaţionali”
Tanya Schoenmaker, Nicole Citroen, Russel Neal expun fotografii despre campionii gimnasticii româneşti.
30.09. – 06.10.2013

ICR BUDAPESTA
Izsó utca 5, 11 46 Budapest XIV
Magyarország, Ungaria
Tel: + 36 (1) 383 26 93
romankulturalis.intezet@upcmail.hu

„Arhitecţi români, creatori de patrimoniu cultural”
Expoziţia prezintă cele mai importante opere de arhitectură edificate în cei 120 de ani de existenţă a breslei. Curator: Cristina Olga Gociman
08.10. – 02.12.2013

„urban – suburban / Theodor Graur şi Imre Bukta”
Dublu portret expoziţional al unor utopii deraiate, proxime în timp şi spaţiu, o reflecţie asupra timpului trecut şi prezent. Curatori: Erwin Kessler şi Tibor Iski Kocsis
30.10. – 07.12.2013

ICR CHIŞINĂU
Str. Vlaicu Pârcălab 39, Chişinău,
Republica Moldova
Tel: 00373 22 23 76 22
e-mail: icrmihaieminescu@icr.ro

Bienala de Gravură Contemporană „Iosif Iser” – Ploieşti – retrospectivă. Expoziţia este constituită din lucrări selectate din cele 9 ediţii ale Bienalei.
Vernisaj: 3 octombrie 2013

ICR ISTANBUL
Siraselviler Cad. 21, Taksim,
Beyoglu
34433, Istanbul, Turcia
Tel: +90 212 292 43 45
e-mail: icr.istanbul@icr.ro

Anca Benera şi Arnold Estefan la „Bienala de Artă Contemporană Istanbul” – ediţia a XIII-a
Curator: Fulya Erdemci (Turcia),
14.09. – 20.10.2013

Yildiz Ibram – „Straie de curte otomane” – ceramică la Muzeul Yildiz Saray / Istanbul. Artistul ne propune o vizită imaginară în lumea otomană, unde putem admira caftanele realizate neconvenţional, în ceramică şi decorate în stil propriu, reamintind suprapunerea de culturi, religii şi civilizaţii din zona balcanică, cu accent pe România şi Turcia.
01.11. – 01.12.2013

ICR LISABONA
Rua Dr. António Candido 18,
1050 – 076 Lisboa, Portugalia
Tel: 00351 21 353 70 60
Fax: 00351 21 357 32 07
e-mail: icrl.ref@mail.ptprime.pt
e-mail: icrl.ref2@mail.ptprime.pt
http://www.icr.ro/lisboa

Gili Mocanu – „The Double” –
pictură, 13.07. – 14.09.2013

Laurenţiu Midvichi – „Studii despre orbire” – pictură
06.09 – 12.10.2013

“Escapes: Colony. Endocosmos. Univers. Unsent Postcards” – pictură. Cei patru artişti români, Mihail Coşuleţu, Iulia Nistor, Alexandru Rădvan şi Simona Vilău, propun fiecare câte un ciclu de lucrări recente, realizate într-o evidentă „complicitate” ideatică dar, simultan, într-o incitantă disonanţă stilistică.
03.10. – 30.11.2013

ICR LONDRA
1 Belgrave Square, London,
SW1X8PH, Anglia
Tel: 027 752 0134
e-mail: office@icr.london.co.uk

Matei Filip – „Columna lui Traian 1900” – fotografie
Cătălin Matei – lucrare audio
Războaiele dacice prind viaţă în 3D. 125 de imagini stereoscopice ale scenelor de luptă de pe reliefurile monumentului şi animaţii 3D. Expoziţia este ilustrată de o lucrare audio inspirată de instrumente antice, create de artistul Rochiţe (Cătălin Matei),
21.11. – 21.12.2013

ICR MADRID
C/ Marqués de Urquijo, 47,
1 dcha. 28008 Madrid, Spania
Tel: 0034 917 589 566
e-mail: icrmadrid@icr.ro

„Geta Brătescu: Atelierele artistului”
Curator: Magda Radu
09.03. – 28.09.2013

ICR NEW YORK
200 East 38th Street, New York,
Ny 10016, USA
Tel: 212 687 0180
e-mail: icrny@icrny.org
www.icrny.org

“Realms. Openings” – pictură
Participă Vasile Tolan şi invitaţii săi: Dorothea Fleiss şi Andrei Budescu.
09.10. – 30.10.2013

ICR PARIS
1 rue de l'Exposition,75007 Paris,
Franţa, Tel: 01.47051531
e-mail: institut@institut-roumain.org
http:// institutroumain.wordpress.com

„Roumanie – Peintres figuratifs contemporaines” – pictură
09.10. – 08.11.2013

„Scènes Roumaines” – pictură
România este invitată de onoare cu 13 pictori români în Spaţiul cultural Louis Vuitton: Ioana Bătrânu, Dan Beudean, Mihuţ Boşcu Kafkin, Geta Brătescu, Simon Cantemir Hauşi, Oana Farcaş, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu, Ciprian Mureşan, Sergiu Toma, Mircea Suciu, Şerban Savu, Bogdan Vladuţă. Comisar de expoziţie: Hervé Mikaeloff
11.10.2013 – 12.01.2014

Alexandra Pirici & Manuel Pelmuş – „Fiac” – performance
24.10. – 27.10.2013

„România, între tradiţionalism şi modernitate” - pictură, fotografie, artă populară. 25.10 - 12.11.2013

ICR PRAGA
Ruzová 1416/17, Nové Mesto,
110 00 Praga 1, Cehia
Tel: +42(0) 222 523 096; +42(0)

222 522 865
e-mail: praga@icr.ro

„Design for all" – săptămâna românească de design, 17.07. – 21.07.2013

„Prague Biennale 6" – ediția a VI-a – artă contemporană.
Participă din partea României Florin Maxa și Mihuț Boșcu, 06.06. – 15.09.2013

Stepán Vrbicky – „București în vis, în realitate, în amintiri" – desen, 11.07. – 01.09.2013

Anca Covrig – „Pe unde am fost" – pictură. vernisaj: 14.11.2013

ICR ROMA

Valle Giulia, Piazza José de San Martin, 1 00197 Roma
Tel: 00 39 06 320 80 24
accadromania@accadromania.it

George Păunescu – „Tainicele lumini ale Italiei" – pictură
04.09 - 14.09.2013

Geza Vida – „Centenar" – sculptură
27.10. – 09.11.2013

ICR STOCKHOLM

Skeppsbron 20, 111 30 Stockholm
Box: 2336, 103 18 Stockholm
Tel: +46 (0) 820 76 00
e-mail: info@rkis.se
www.rkis.se

Remus Grecu – „Lustral"
Artistul (n. 1976, București) a expus la ICR Stockholm seria de picturi *Lustral*, serie care semnalează un nou pas în creația sa artistică. Odată cu *Lustral*, Grecu a încetat să mai găsească inspirație în fotografii vechi, în schimbul creării unui univers vizual propriu, construit fizic în micul său atelier, scenă cu scenă. Tablourile reproduc apoi această scenografie cu țesături grele, susținute de structuri de lemn, în care personajele sunt reprezentate în picioare, pe scaun sau întinse pe jos, așteptând să se întâmple ceva.
Curator: Irina Lăzărescu
29.08. – 11.10.2103

„Ștefan Constantinescu"
În paralel cu participarea României ca țară invitată de onoare la ediția din acest an a Târgului de Carte de la Göteborg, Muzeul de Artă din Göteborg, în colaborare cu ICR Stockholm, a vernisat expoziția individuală a artistului și regizorului Ștefan Constantinescu. Expoziția cuprinde trilogia de filme *Troleibuzul 92* (2009), *Cină în familie* (2012) și *Șase pești mari* (2013), care vorbesc despre responsabilitate, moralitate, identitate și relații în Europa contemporană. Curator: Johan Sjöström
21.09.2013 – 02.02.2014

„A trecut timpul bienalelor periferice? Reflecții despre Bienala Periferic (1997-2008)"
Institutul Cultural Român de la Stockholm și Bienala Internațională de Artă de la Göteborg a organizat la Centrul de artă Röda Sten din Göteborg, în cadrul programului bienalei, o dezbatere pe tema inițiativelor de artă periferice, la care a participat artistul Matei Bejenaru (Iași) și curatorul Maria Lind (Stockholm). Discuția „A trecut timpul bienalelor periferice? Reflecții despre Bienalei Periferic (1997-2008)" face parte din seria de dezbateri „Perspective noi asupra practicilor curatoriale" din cadrul bienalei și reprezintă prima colaborare a institutului cu Bienala de Artă de la Göteborg, 26.09.2013

„Haptosonics"
Proiectul expozițional *Haptosonics* a prezentat potențialul artistic al textilelor electronice, prin prisma lucrărilor artiștilor Zane Berzina și Jackson Tan, Maurin Donneaud și Vincent Roudaut, Anna Biro, Luke Fischbeck, Hillevi Munthe și Elisabeth Schimana, Tincuța Heinzel. Expoziția a avut loc la Centrul de artă Atelier Nord din Oslo.
Curatori: Tincuța Heinzel și Hillevi Munthe
10.10. – 25.10.2013

„Se vede ceea ce facem. Clubul Ilustratorilor povestește"
Peste 30 de artiști ilustratori de carte, membri ai Clubului Ilustratorilor din România, expun la ICR Stockholm imagini și diverse obiecte prin care oferă o reprezentare a celor mai noi tendințe în ilustrația de carte românească. Invitata de onoare a expoziției de la ICR Stockholm este ilustratoarea Livia Rusz care prezintă ilustrațiile originale pentru cărțile *Cenușăreasa* (Editura Ion Creangă, 1976) și *Miskati intervine* (Editura Origo Press, 1988 și pionier press, 2013). 17.10. – 16.11.2013

ICR TEL-AVIV

B-dul Shaul Hanelech nr. 8, 64733 Tel Aviv, Israel
Tel: +972 3 696 17 46;
+972 3 691 12 05
e-mail: office@icrtelaviv.org

Haim Maor – „Portrete de la Săpânța" – pictură, grafică, fotografie, video. Expoziția este o continuare a proiectului românoisraelian de artă contemporană „Spiritul Săpânței", prezentat în galerii de artă contemporană din Israel în perioada 16.02. – 01.06.2013. Prof. Haim Maor a prezentat Săpânța din perspectiva artei contemporane profesioniste, a argumentat legătura dintre folclorul autentic și omul contemporan și a explicat valorile folclorului românesc pentru publicul israelian.
10.06. – 15.09.2013

Moris Manes – „De ieri și de azi" – pictură
Curator: Delia Hakker Orion
18.09. – 18.10.2013

Marilena Murariu – „Pro memoria" – pictură și grafică. Lucrările prezentate în expoziție sunt interpretări plastice ale unor pietre funerare evreiești din cimitirele din nordul Moldovei, ale artei naive iudaice din România. Expoziția mai cuprinde o serie de lucrări poetice legate de tematica expoziției ale unor autori evrei născuți în România: Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Paul Celan, Alfred Kittner și Rose Ausländer.
24.10.2013 – 15.01.2014

ICR VARȘOVIA

Ul. Krakowskie Przedmiescie 47/51
00 - 071 Warszawa
Tel: + 48 22 828 12 78
e-mail: warszawa@icr.ro

„Patru orașe: Chișinău – Liov – București – Cracovia" – fotografie
27.06. – 20.07.2013

„Economia în artă" – Dan Perjovschi, Mona Vătămanu și Florin Tudor
16.05. – 29.09.2013

„Cartograful unei istorii de rău augur. Tara(von)Neudorf" – pictură. Expoziția este gândită ca o retrospectivă, compusă din lucrări din perioada 2005-2013
04.09. – 24.11.2013

ICR VENEȚIA

Cannaregio 2214 (Palazzo Correr, Campo Santa Fosca),
30121, Veneția, Italia
Tel: 0039 041 524 23 09
e-mail: istiorga@tin.it
www.icr.ro/venetia

Gabriela Stoica – „Mimicry" – pictură și performance
03.07. – 10.07.2013

Mihai Țopescu – „SacrifICE" – sticlă, performance
16.07. – 15.08.2013

La Biennale di Venezia – a 55-a ediție a Expoziției Internaționale de Artă
Comisar: Monica Morariu
Vice-comisar: Alexandru Damian
29.05. – 24.11.2013
Bogdan Rață – „Trying to keep life" – sculptură. Artistul, propus de curatorul Cosmin Năsui, participă cu lucrarea sa de mari dimensiuni în cadrul proiectului „Personal Structures", eveniment colateral al Bienalei din Veneția.

Maria Grazia Galatà și Traven Milovich – „Spune adevărul cel ce vorbește despre umbre" – fotografie. Expoziție dedicată lui Paul Celan, 18.10. – 01.11.2013

ICR VIENA

Argentinierstrasse 39,
1040 Wien, Austria
Tel/ Fax: 0043 1319 10 81
e-mail: office@rkiwien.at

Anca Boeriu & Florin Stoiciu – „Aripă / Mască" – grafică
Vernisaj: 30.09.2013

„Vienna Fair – The New Contemporary"
Participă: Galeria Anca Poterașu (București), Galeria Baril (Cluj-Napoca), Galeria Electroputere (Craiova)
10.10. – 13.10.2013

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

HOREA AVRAM este istoric de artă, teoretician media şi curator independent. Studii de doctorat în istoria artei şi studiile comunicării la McGill University, Montreal. Curator pentru România la Bienala de la Veneţia în 1999. Cercetează şi scrie despre noile media, teoria reprezentării şi cultura vizuală. În prezent predă la Departamentul de Cinematografie şi Media, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca. // *Horea Avram is an art historian, media theorist, and independent curator. Doctoral studies in Art History and Communication Studies at McGill University, Montreal. Curator for Romania at the Venice Biennale in 1999. He researches and writes about new media, representation theory and visual culture. He teaches at the Department of Cinematography and Media, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca.*

RUXANDRA BALACI *is a curator, author of over 100 exhibitions in Romania and abroad. Founder Artistic Director of MNAC Bucharest since 2002 (with Mihai Oroveanu, Founder General Director). For cultural merits she was awarded Officier des Arts et des Lettres de la Republique Francaise (2011) and Cavaliere al Merito della Repubblica Italiana (2005). She collaborated over the years with outstanding international art institutions such as: Fredericianum Kassel, CNAP France, Palais de Tokyo Paris, MSH Paris, Jeu de Paume Paris, Centre Pompidou Paris, MoMa NY, La Biennale di Venezia, Manifesta, MACRO Roma, Moderna Museet Stockhom, MUDAM Luxembourg, NAI Rotterdam, Ludwig Forum Aachen, etc. She published texts in international renowned art catalogues and art magazines (Art press, Flash Art, No Order, etc.). Previously she founded the first photo-video gallery in Romania, GAD (1993-2000), the first media-lab (Kalinderu Media Lab 2000-2002) as well as the first contemporary art website romanian-art.com (2000-2002). She was co-directing the Artelier magazine (1999-2002). She lectured in Beaux Arts in Paris, Brera Milano, Albertina Turin, etc. She's an international adviser/ expert among others for Follow Fluxus (DE), Deutsche Borse fur Photographie (DE), Fondation Prince Pierre de Monaco, Inamori Foundation/ Kyoto Prize in Japan.*

RALUCA BĂLOIU este critic şi istoric de artă. În prezent este curator al galeriei Galateea din Bucureşti, specializată în ceramică. // *Raluca Băloiu is an art critic and historian. At present she works as a curator at the Galateea gallery, specialized in ceramics, in Bucharest.*

CRISTINA BOGDAN este critic şi istoric de artă, ocazional curator; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. // *Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London.*

DAN BREAZ este critic şi istoric de artă, curator la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. A publicat studii din domeniul istoriei şi teoriei artei, al criticii de artă modernă şi contemporană, al politicilor culturale şi al managementului muzeal. // *Dan Breaz is an art critic and historian, curator at the Art Museum in Cluj-Napoca. He published several studies in the field of art history and theory, modern and contemporary art criticism, cultural policies, and museum management.*

MAGDA CÂRNECI este scriitor, critic şi istoric de artă, curator. Doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes din Paris (1997). În prezent e redactor-şef al revistei ARTA. Printre multe expoziţii în România şi în străinătate, a organizat mai recent *Cosmopolis. Contemporary Visual Arts from the Balkans* (Salonic, 2004/2005), *Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence* (Paris, 2007) etc. Ultima carte: *Artele plastice în România 1945-1989*. Cu o addenda 1990-2010 (ediţia a doua revăzută şi adăugită, Polirom, 2013). // *Magda Carneci is a writer, art historian, and curator. Ph.D. in art history at Ecole des Hautes Etudes in Paris (1997). At present, she is the editor-in-chief of the ARTA magazine in Bucharest. She was the curator of many art exhibitions in Romania and abroad, among which Bucharest in the 1920s-1940s: between Avant-Garde and Modernism (Bucharest, 1993), Cosmopolis. Contemporary Visual Arts in the Balkans, (Thessalonica, 2004 / 2005), Isidore Isou (Paris, 2007) etc. She published among others, Arts of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism (Bucharest, 1999, in English) and Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989 (Art and Power in Romania 1945-1989, Paris, 2007).*

CĂTĂLIN DAVIDESCU, Doctor în Arte vizuale, istoric şi critic de artă, expert, evaluator atestat în artă modernă şi contemporană românească, curator la Muzeul de Artă din Craiova (1980-1999), membru în colegiul de redacţie al revistei culturale *Ramuri*. A publicat o monografie a pictorului Ion Ţuculescu precum şi studii şi articole în cărţi, cataloage şi reviste culturale. // *Cătălin Davidescu, Ph.D. in Visual Arts, is an art historian and critic, expert and evaluator in Modern and Contemporary Romanian Art, curator at the Art Museum of Craiova (1980-1999), member in the board of the cultural magazine Ramuri. He published a monograph on the Romanian painter Ion Ţuculescu, as well as studies and articles in books, catalogues and cultural reviews.*

RUXANDRA DEMETRESCU este istoric şi critic de artă, profesor la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti. // *Ruxandra Demetrescu is an art critic and historian, professor at the National University of Arts in Bucharest.*

JASON DODGE (n. 1969) este un artist vizual activ la Berlin. Cel mai adesea lucrează cu obiecte, lucruri şi titluri descriptive care subliniază posibilităţile de a face sau de a utiliza elementul expus, activând acele elemente care există dar nu se văd în mod normal, deşi sunt parte integrantă a prezenţei. Expoziţiile sale personale recente au fost prezentate la: LENTOS Kunstmuseum Linz, Austria (2013); Henry Art Gallery, Seattle, WA (2013); American Academy in Rome (cu Martino Gamper), Roma, Italia (2013). Printre expoziţiile recente de grup se numără: *1966-79*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne/ Rhône-Alpes, Villeurbanne (2013); 12th Biennale de Lyon (2013); *A House of Leaves. Third Movement*, curatoriată de Vincent Honoré, David Roberts Art Foundation, Londra (2013). // *Jason Dodge (b. 1969) is an artist based in Berlin. He often works with objects, things and descriptive titles highlighting the ways of making or using the displayed item, thus activating elements which exist but usually not seen, yet integral part of presence. His recent solo shows were presented at: LENTOS Kunstmuseum Linz, Austria (2013); Henry Art Gallery, Seattle, WA (2013); American Academy in Rome (with Martino Gamper), Rome, Italy (2013). Recent group exhibitions: 1966-79, Institut d'art contemporain, Villeurbanne/ Rhône-Alpes, Villeurbanne (2013); 12th Biennale de Lyon (2013); A House of Leaves. Third Movement, curated by Vincent Honoré, David Roberts Art Foundation, London (2013).*

DIANA DOCHIA este curator şi istoric de artă. Ea este director general al galeriei de artă contemporană Anaid Art Gallery din Bucureşti. // *Diana Dochia is an art historian and curator. She is the general manager of the Anaid Art Gallery in Bucharest.*

ELEONORA FARINA s-a născut la Milano; trăieşte şi lucrează la Berlin şi Bucureşti. A fost curator asistent la Portikus, Frankfurt (2004) şi asistent al directorului artistic la Muzeul Naţional de Artă Contemporană din Bucureşti (2009). Proiectele sale curatoriale includ: *Ghostbusters. Or How to Stress Photography*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhaga (2013); *Spazi Aperti X*, Academia Română de la Roma (2012); *TWIST – Ţuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art*, Berlin; *let's keep in touch*, Dryphoto arte contemporanea, Prato (ambele în 2011). În prezent este doctorandă la Freie Universität Berlin cu o cercetare despre artiştii care au creat filme şi lucrări de artă video în România înainte de 1993. // *Eleonora Farina was born in Milan, she lives and works between Berlin and Bucharest. She was assistant curator at Portikus in Frankfurt am Main (2004) and assistant of the artistic director at The National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2009). Her curatorial projects include: Ghostbusters. Or How to Stress Photography, Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen (2013); Spazi Aperti X, Romanian Academy, Rome (2012); TWIST – Ţuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art, Berlin; let's keep in touch, Dryphoto arte contemporanea, Prato (both 2011). She is currently a PhD candidate at the Freie Universität Berlin researching on artist's movie and video in Romania before 1993.*

FRANCESCA FRANCO este cercetător specializat în istoria artei în relaţie cu tehnologia la Institute of Creative Technologies, De Montfort University, Leicester. Deţine un doctorat în istoria artei de la Birkbeck (titlul tezei: "Ars Ex Machina – The Missing History of New Media Art at the Venice Biennale, 1966-86"). Cele mai recente publicaţii ale sale includ: "The First Computer Art Show at the 1970 Venice Biennale. An Experiment or Product of the Bourgeois Culture?", Relive: Media Art Histories, Cubitt şi Thomas (ed.), The MIT Press (2013); "Exploring Intersections: Ernest Edmonds and his time-based generative art", Digital Creativity, Vol. 24, Nr. 3, (2013). Este membră în consiliul editorial al organizaţiei Computers and the History of Art (CHArt) din 2005. // *Francesca Franco is a researcher specialized in the history of art and technology at the Institute of Creative Technologies, De Montfort University, Leicester. She holds a PhD in the History of Art from Birkbeck (thesis title: "Ars Ex Machina – The Missing History of New Media Art at the Venice Biennale, 1966-86"). Her most recent publications include: "The First Computer Art Show at the 1970 Venice Biennale. An Experiment or Product of the Bourgeois Culture?", Relive: Media Art Histories, Cubitt and Thomas, eds., The MIT Press (2013); "Exploring Intersections: Ernest Edmonds and his time-based generative art", Digital Creativity, Vol. 24, No. 3, (2013). She has been a member on the editorial board of Computers and the History of Art (CHArt) since 2005.*

DARIA GHIU (n. 1983, Bucureşti) este doctorandă a Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti, cu o teză despre istoria Pavilionului României la Bienala de

artă de la Veneția. Cronici de artă și interviuri publicate în: Dilema veche, Bucureștiul cultural, Arta, Idea artă+societate, Art Press. Este colaborator permanent pentru artforum.com (Secțiunea Critics' Picks) și TurnOnArt.com. Din 2008, colaborează cu Radio România Cultural. // *Daria Ghiu (b. 1983, Bucharest) is a PhD student at the National University of Arts in Bucharest, with a thesis on the history of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale. She publishes art reviews and interviews in: Dilema veche, Bucurestiul cultural, Arta, Idea arts+society, Art Press. She is a permanent collaborator at artforum.com (Critics' Picks Section) and TurnOnArt.com. Since 2008 she has been a permanent collaborator at the Romanian Cultural Public Radio.*

MASSIMILIANO GIONI (n. Busto Arsizio, 1973), curator de artă contemporană și critic, director al Nicola Trussardi Fondazione din Milano și, de asemenea, director asociat și director al programului de expoziții la New Museum of Contemporary Art in New York. A fost curatorul celei de-a 55-a ediții a Bienalei de artă de la Veneția. Aceasta este cea de-a cincea experiență a sa în domeniul bienalelor internaționale: a fost curator al Bienalei de la Gwangju (Coreea de Sud, 2010) și co-curator al Bienalei de la Berlin (2006), Manifesta 5 (San Sebastian, 2004) și al pavilionului temporar *The Zone* (Bienala de la Veneția, 2003). Dincolo de experiența sa în organizarea de expoziții personale și de grup importante, Gioni a publicat numeroase eseuri și cataloage, a colaborat cu reviste ca: Artforum, Art Press, Frieze, Parkett and Flash Art – al cărei editor a fost între 2000 și 2003 la New York – și este cofondator al proiectului editorial "Charley" și al spațiului expozițional The Wrong Gallery. // *Massimiliano Gioni (b. Busto Arsizio, 1973), contemporary art curator and critic, is Artistic Director of the Nicola Trussardi in Milan, as well as Associate Director and Director of Exhibitions at the New Museum of Contemporary Art in New York. He curated the 55th edition of the Venice Biennale; this is his fifth experience in the field of international biennials: he was curator for the Gwangju Biennale (South Korea, 2010) and co-curator for the Berlin Biennale (2006), Manifesta 5 (San Sebastian, 2004) and for the temporary pavilion The Zone (Venice Biennale, 2003). Over and above his experience in the organization of important solo and group exhibitions, he has published numerous essays and catalogues, collaborated with journals such as: Artforum, Art Press, Frieze, Parkett and Flash Art – of which he was Editor in New York (2000-2003) – and was a co-founder of both the editorial project "Charley" and The Wrong Gallery exhibition space.*

ADRIAN GUȚĂ este istoric și critic de artă, curator, conferențiar universitar. Conduce Catedra de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. A fost redactorul-șef al revistei ARTA în 2000-2001. // *Adrian Guță is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-in-chief of ARTA art magazine in 2000-2001.*

VALENTINA IANCU (n. 1985) este istoric de artă și curator în cadrul departamentului de artă românească modernă al Muzeului Național de Artă al României. Cele mai recente proiecte de cercetare în care a lucrat se concentrează pe relația dintre artă și politică în România modernă. În 2011 a primit premiul Rudich pentru cercetare oferit de Universitatea Ebraică din Ierusalim. În prezent este doctorand CESI (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii – Universitatea din București/ Universitatea Națională de Arhitectură „Ion Mincu", București) cu o teză despre suprarealismul din România. // *Valentina Iancu (b. 1985) is an art historian working as a curator at the Romanian Modern Art Department of The National Museum of Art Romania. Her most recent research projects have been focusing on the relationship between art and politics in modern Romania. In 2011 she received the Rudich Prize for research offered by the Hebrew University of Jerusalem. She is a PhD student at Center of Excellence in Image Study (Bucharest University/ The National Architecture University "Ion Mincu") with a thesis on Romanian surrealism.*

DEDO VON KERSSENBROCK-KROSIGK este directorul Muzeului de Sticlă Hentrich, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. // *Dedo von Kerssenbrock-Krosigk is the director of Glass Museum Hentrich, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf.*

PETRU LUCACI este pictor, conferențiar la Universitatea Națională de Arte București, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România și director al revistei ARTA. // *Petru Lucaci is a painter and an associate professor at the National University of Arts in Bucharest. At present, he is the president of the Union of Visual Artists in Romania and the director of ARTA art magazine.*

CĂLIN MAN lucrează la Muzeul de Artă din Arad, este membru și coordonator al grupului kinema ikon. Produce instalații digitale, net.Art și hybrid media cu care a participat la diverse expoziții: Bienala de la São Paulo (1994), Centrul Pompidou (1995), ISEA Paris și Liverpool (2000, 1998), Cornell University NY (1999), Bienala de la Veneția (2003), WRO Biennial (2001), d>art Sydney (2006) etc. Cea mai recentă expoziție este *kinema ikon: serial (sezonul unu, episodul unu), reVoltaire: Fifty Mississippi*, deschisă la Muzeul de Artă din Arad. // *Călin Man works at the Art Museum of Arad; he is a member and coordinator of the group kinema ikon. He produces digital, net. Art and hybrid media installations, participating in various exhibitions: São Paulo Biennale (1994), Centre Pompidou (1995), ISEA Paris and Liverpool (2000, 1998), Cornell University NY (1999), Venice Biennale (2003), WRO Biennial (2001), d>art Sydney (2006), etc. His most recent exhibition is kinema ikon: serial (season one, episode one), reVoltaire: Fifty Mississippi at the Art Museum of Arad.*

LOUISE ANNE D. MARCELINO este profesor de cultură și teoria artei la Universitatea Philippines-Diliman. În prezent este asociat la Centrul pentru Studii Internaționale, unde predă un curs despre cultura coreeană contemporană. A fost cercetător la Jorge B. Vargas Museum din 2008 până în 2012. Din 2011, s-a angajat în discuțiile despre relevanța muzeului și a spațiilor de artă, încercând să identifice provocările cu care acestea se confruntă într-un context istoric, socio-politic, economic și cultural instabil. // *Louise Anne D. Marcelino is Instructor of Art Studies at the University of the Philippines-Diliman. She is currently Faculty Affiliate at the Center for International Studies where she co-teaches a course on Contemporary Korean Culture. She was Researcher at the Jorge B. Vargas Museum from 2008-2012. Since 2011, she has engaged in critical discussions on the relevance of museums and art spaces; as well as the challenges they confront amid fluctuating historical, socio-political, economic, and cultural contexts.*

DIANA MARINCU este doctorandă la Universitatea de Arte București, catedra de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul și poziția curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă și recenzii în Dilemateca, Dilema Veche și alte publicații. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.*

DAN MIHĂLȚIANU (n. 1954) practică un discurs artistic *process-oriented*, incluzând aspecte istorice, socio-politice și transculturale. Publicații recente: *Liquid Matter*, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; *Divided Files*, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; *Plaques tournantes*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010. Trăiește și lucrează între București, Berlin și Bergen, Norvegia. // *Dan Mihălțianu (b.1954) practices a discourse that could be described as process-oriented, including historical, socio-political and trans-cultural aspects. Recent publications: Liquid Matter, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; Divided Files, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; Plaques tournantes, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010. He lives and works in Bucharest, Berlin, and Bergen, Norway.*

ANCA MIHULEȚ este curator indepedent, activ la Sibiu și București. În calitate de curator, Anca Mihuleț a susținut tineri artiști români să aprofundeze teme ca implicațiile cunoașterii, istoria, limitele sau peisajul, și să producă lucrări de artă care discută aceste elemente. Începând cu anul 2011, Anca Mihuleț a fost interesată în chestionarea și teoretizarea unor contexte curatoriale extinse, prin participarea în programele de burse și rezidențe de la Muzeul Național de Artă Contemporană din Seul, Seoul Art Space Geumcheon, sesiunea Curatorial Intensive organizată de Independent Curators International New York și Ullens Center for Contemporary Art, Beijing. // *Anca Mihuleț is a freelance curator based in Sibiu and Bucharest. As a curator, Anca Mihuleț has been supporting young Romanian artists to research on topics such as the implications of knowledge, history, margins or landscape, and produce new works of art that talk about these issues. Starting with 2011, Anca Mihuleț has been interested in questioning and theorizing various curatorial contexts, by participating in several fellowships and residencies – at the National Museum of Contemporary Art Seoul, at the Seoul Art Space Geumcheon or the Curatorial Intensive seminar on curating institutions held by Independent Curators International at the Ullens Art Center, Beijing.*

AURELIA MOCANU este critic de artă și jurnalist. Este doctor în Arte Vizuale al Universității Naționale de Arte București, unde a fost profesor invitat. Din 1995 este realizator al emisiunii „Arte Frumoase" la Radio România Cultural. A făcut parte din redacția revistei „Arta" (2000-2001). // *Aurelia Mocanu is an art critic and journalist. She took her Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest, where she was also a visiting professor. Since 1995 she has been the editor of the broadcast Fine Arts at Radio Romania Cultural. She was also an editor of the ARTA art magazine in 2000-2001.*

IGOR MOCANU este publicist, curator și tra-

ducător. În prezent, este colaborator permanent al revistei on-line CriticAtac. // *Igor Mocanu is a journalist, a curator, and a translator. At present, he works as a permanent contributor of the Critic Atac on-line magazine.*

CRISTIAN NAE este critic de artă și teoretician, lector univ. dr. la departamentul de Istoria și Teoria Artei din cadrul Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „G. Enescu" din Iași. Este fost editor al revistei Vector-Arta și cultura în context și colaborator oazional al revistei IDEA în calitate de critic de artă, iar actualmente este membru în colegiul de redacție al revistei de studii in istoria si teoria artei Artmargins. // *Cristian Nae is an art critic and theoretician, lecturer at the Department of Art History and Theory at the University of Art G. Enescu, Iași, Romania. He is a former editor of the magazine Vector-Art and Culture in Context, an occasional contributor as an art critic at the IDEA art magazine, and recently has become a member of the editing committee of the Artmargins magazine.*

OLIVIA NIȚIȘ este curatoare, critic și istoric de artă, cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române „G. Oprescu". // *Olivia Nițiș is a curator, an art critic and historian. She works as a researcher at the Institute of Art History "G. Oprescu", Romanian Academy, Bucharest.*

RAMONA NOVICOV este istoric și critic de artă, conferențiar la Facultatea de Arhitectură și Construcții din Oradea, realizator de emisiuni TV(S), colaborator permanent al revistei Photomagazine. // *Ramona Novicov is an art historian and critic, associate professor at the Faculty of Constructions and Architecture of Oradea, producer of TV(S) broadcast, permanent contributor of Photomagazine magazine.*

ADRIANA OPREA este critic și istoric de artă. Studiază arta și discursul criticii de artă din România după 1945, lucrând la o teză de doctorat despre relația dintre cele două. Este totodată muzeograf arhivist la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, unde documentează activitatea și producția artiștilor români contemporani. Pe baza unor discuții cu artiștii, scrie cronici și eseuri în reviste de specialitate din România și în cataloage de expoziție. Uneori curatoriază expoziții și, în rare ocazii, pozează în protagonistul acestora, artistul. Adriana Oprea trăiește și lucrează în București. // *Adriana Oprea is a Romanian art critic and art historian. She studies Romanian art and art criticism after 1945, being currently involved in a PhD on these topics. She is also an archivist at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, where she documents Romanian artists' activity and production. Based on discussions she has with various artists, Adriana Oprea writes reviews and essays for cultural magazines or exhibition catalogues. She sometimes curates exhibitions and on rare occasions she even poses as their protagonist, the artist. Adriana Oprea lives and works in Bucharest.*

GERDA PALIUSYTE (b. 1987) este curator activ în Vilnius, Lituania. Din 2011 a organizat evenimente bazate pe proiecții create special pentru un anumit context spațial și temporal: *Exhibition closure* (2011), *Cabinet Noir* (2012), *Scenario for Swimming Pool* (2012). Din 2012 a devenit unul dintre inițiatorii și curatorii unui spațiu expozițional numit The Gardens aflat în planetariul din Vilnius. Cele mai recente proiecte curatoriale ale sale includ o serie de expoziții de grup: *Sput* (2013), *An Evening with Dr. Sheppard* (2012) și o expoziție personală a lui Lara Favaretto (2013). // *Gerda Paliusyte (b. 1987) is a curator based in Vilnius, Lithuania. Since 2011 she organized events based on screenplays created for a specific place and time: Exhibition closure (2011), Cabinet Noir (2012), Scenario for Swimming Pool (2012). In 2012 she became one of the initiators and curators of The Gardens – an exhibition space based in Vilnius planetarium. Her recent curatorial projects include group exhibitions: Sput (2013), An Evening with Dr. Sheppard (2012) and a solo show by Lara Favaretto (2013).*

KENDALL PFEFFER este o scriitoare independentă care colaborează cu artiști, galerii de artă, publicații de lifestyle și site-uri web. Este absolventă a Universității St. Andrews din Scoția în 2011, cu specializare în limba engleză. Textele sale au fost publicate în revista New Beauty și pe site-ul MadeClose.com. // *Kendall Pfeffer is a freelance writer who collaborates with artists, art galleries, lifestyle publications, and websites. She graduated from University of St Andrews in Scotland in 2011 with a Masters of Arts in English. Her work has been published in NewBeauty Magazine and MadeClose.com.*

LUCIA POPA este critic de artă și doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. //*Lucia Popa is an art critic and a Ph.D. candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris.*

MARILENA PREDA SÂNC este artist plastic și profesor la Universitatea Națională de Arte, București. // *Marilena Preda Sanc is an artist and a professor at the National University of Arts in Bucharest.*

CRISTINA POPESCU RUSSU este artist vizual ceramist și curator. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveția. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România. // *Cristina Popescu Russu is a ceramist visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Sweitzerland. At present, she is vice-president of the Union of Visual Artists from Romania.*

SEBESTYÉN GYÖRGY SZÉKELY (1978, Cluj), istoric și critic de artă. A absolvit istoria artei la Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj. Și-a făcut studiile doctorale la Universitatea „Eötvös Loránd" din Budapesta. Din 2008, ca asociat și director al Galeriei Quadro din Cluj, a promovat în mod programatic artiști moderni și contemporani din zona Transilvaniei. În prezent, activitatea sa critică și curatorială este focusată pe arta neo-avangardei din România și arta contemporană. // *Sebestyén György SZÉKELY (1978, Cluj), art historian and critic. Graduated from Babeș-Bolyai Univeristy in Cluj, Art History Department. He had his M.A. at Eötvös Loránd din Budapesta. From 2008 on, as co-founder and director of Quadro Gallery in Cluj, he has programatically promoted modern and contemporary artists specially from Transilvania. Lately, his critical and curatorial activity is focused on the Romanian Neo-avantgarde and contemporary art.*

MIRELA TANTA este doctorandă la University of Illinois, Chicago, departamentul de istoria artei, cu o teză intitulată: *State Propaganda/Sites of Resistance: Socialist Realism in Romania (Propaganda de stat/ poziții ale rezistenței: realismul socialist în România)*. Interesul său pentru memorie, cultură vizuală și implicarea artistică directă sub diverse forme de dictatură îi oferă surse pentru activitatea ei literară, documentară și pedagogică. În prezent trăiește la Chicago, unde predă și scrie despre materiale de arhivă legate de arta oficială a statului român de dinainte de 1989, adunate în timpul rezidenței de un an în București ca bursier Mellon pentru studiul izvoarelor documentare. // *Mirela Tanta is a PhD candidate in Art History at the University of Illinois at Chicago writing her dissertation titled: State Propaganda/Sites of Resistance: Socialist Realism in Romania. Her interest in memory, visual culture, and artistic agency under dictatorships informs her poetry as well as her research and teaching. Currently she resides in Chicago where she teaches and writes about archival material on Romanian state art before 1989 gathered during her one-year residency in Bucharest as a Mellon Fellow for Dissertation Research in Original Sources.*

DIANA URSAN este critic de artă, în prezent doctorandă a Facultății de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București, cu o cercetare axată pe alternativele pieței de artă. Trăiește și lucrează în București. // *Diana Ursan is an art critic, at present preparing a Ph.D. at the Art History and Theory Department of the National University of Arts Bucharest, with a research focused on the art market's alternatives.*

MIHAELA VARZARI (născută în România) locuiește la Londra și este curatoare în arta contemporană. Deține un master în istoria artei de la Birkbeck College, University of London, 2009. Este interesată în analizarea ierarhiilor sociale și a modalităților de demascare a mecanismelor de exploatare în țările post-comuniste. Ea folosește studii postcoloniale și de traducere culturală ca unelte pentru o definiție mai complexă a unei „posibile" identități transnaționale. // *Mihaela Varzari (b. Romania) is a London based contemporary culture researcher. She completed an MA in History of Art at Birkbeck College, University of London, 2009. She is interested in analyzing the societal hierarchies and ways of unmasking mechanisms of exploitation within post-communist countries. She uses postcolonial studies and cultural translation as tools for a better definition of a 'possible' transnational identity.*

VLADIMIR VIDMAR (n. 1982, Rijeka, Croația) este curator activ în Ljubljana, Slovenia. Din 2011 a lucrat la Galeria Skuc din Ljubljana, unde va prelua poziția de director artistic în ianuarie 2014. Interesul său principal este contextul sistemului artistic și practicile artistice din centrul și estul Europei. Vidmar publică ocazional texte despre aceste subiecte în presa de artă internațională și slovenă. // *Vladimir Vidmar (n. 1982, Rijeka, Croatia) is a curator based in Ljubljana, Slovenia. Since 2011 he has been working in Skuc Gallery in Ljubljana where he is taking over the position of Artistic Director from January 2014. His focus resides in the specific context of Central and Eastern European system of contemporary art and the artistic practices that sprang from it. Vidmar occasionally publishes texts on the topic in Slovene and foreign art press.*

SIMONA VILĂU este curator independent și artist, colaborator permanent al revistei ARTA; trăiește și lucrează în București. // *Simona Vilău is an independent curator and artist; she lives and works in Bucharest.*

MATEI VIȘNIEC este scriitor și dramaturg; trăiește și lucrează la Paris. // *Matei Visniec is a writer and a playwright; he lives and works in Paris.*

MARIA ZINTZ este istoric de artă, critic și curator. A lucrat ca muzeograf (iar acum lucrează ca cercetător) la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, unde a organizat peste 160 de expoziții și a publicat peste 40 de cataloage. În calitate de critic, a publicat peste 300 de articole și mai multe monografii de artă. Este și profesor la Facultatea de arte vizuale din Oradea. // *Maria Zintz is an art historian, art critic, and curator. She worked as a curator (and now as a researcher) at the Țării Crișurilor Museum in Oradea, Romania, where she organized 160 exhibitions and published more than 40 art catalogues. As an art critic, she published around 300 articles and published several art monographs. She is also professor at the Faculty of Visual arts in Oradea.*